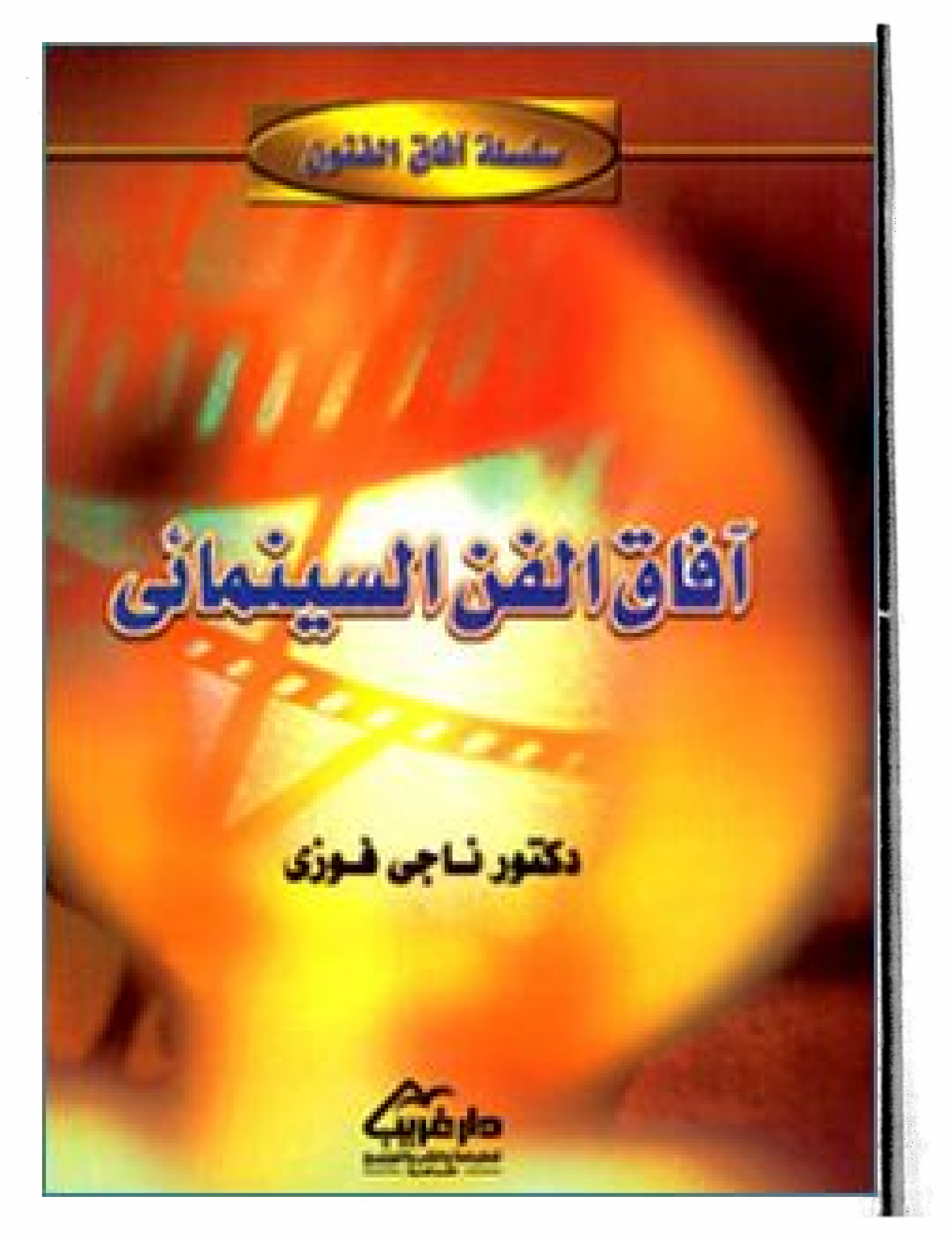

آفاق الفن السينمائى
دكتور ناجى فوزى
دار غريب

الكتاب : آفاق الفن السينمائى

المؤلف : د/ ناجى فوزى

رقم الإيداع : ٢٠٤٢٦

تاريخ النشر : ٢٠٠٣

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 687 - 3

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول

ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

فهرس

الموضوع — الصفحة

مقدمة لابد منها

السينما، ذلك « الفن الشعبى » ، تستحق هذا الوصف عن جدارة ، فهى منذ نشأتها « شعبية» (أول ما ظهرت فى صالات التسلية البدائية فى العواصم الأوربية والولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها إحدى العاب السحرة والهواة) كما تعلق بها جمهور المشاهدين بكل فئاته تقريبا (ولكن يبقى أن أغلبهم كانوا من ذوى الدخول المحدودة؛ الذين لا يستطيعون مشاهدة الفرق المسرحية الكبرى ولا الصغرى ، كما لا يستطيعون ارتياد دور الأوبرا وحفلات الموسيقى التقليدية أو « الكونسير»، ومن صغار السن؛ الذين تستهويهم الفرجة على الأفلام بما تتميز به من سحر خاص) وهكذا .

ومن جهة أخرى ، فإننا نسمع كثيرًا ذلك اللقب الذى يطلق على السينما وهو « الفن السابع» Seventh art، والحقيقة أنه مسمى أطلقه على السينما الناقد الفرنسى (الإيطالى الأصل) «ريتشيوتو كانودو» منذ عام ١٩٢٣؛ إذ إنه يرى أن السينما تضم الفنون الستة العالمية المعروفة السابقة عليها فى الزمن ، فى

مقدمتها العمارة والموسيقى ، بالإضافة إلى الرسم والنحت والشعر والرقص؛ باعتبار أن السينما تجمع بين كل من طبيعة الفنون التشكيلية وطبيعة الفنون الإيقاعية فى وقت واحد ، ولهذا يسميها « الفن السابع » .

ومن جهة ثالثة ، فإن السينما ، باعتبارها فن إحياء الصورة على شاشة العرض من خلال الحركة ، هى الدافع المرجح لاختراع التلفزيون ، كوسيلة لاسلكية لنقل الصورة عبر الأثير ، لكى يكون أداة مرئية مسموعة تتشابه مع فن السينما فى الكثير من العناصر، يأتى فى مقدمتها مشاهدة الصورة المتحركة ذاتها . ومع ذلك يظل للفيلم السينمائى ذاته خصائصه اللصيقة به؛ التى تجعل منه كيانًا فنيا مستقلاً بذاته .

ومع هذا فإن ذلك النوع من السحر الخيالى ، الناتج من حركة أطياف « الضوء» الصادرة عن آلة العرض السينمائى ، تتماوج فى أجواء القاعة المظلمة ، حتى تسقط على شاشة العرض «صورًا » تتمتع بأهم الصفات المرئية للحياة بصفة عامة وهى «الحركة» ، ذلك النوع من السحر ، الذى لا يزال يبهرنا حتى اليوم ، قد يكتنفه بعض من الغموض فى ذهن محبيه المسحورين به، وهم يطالعون عددًا من الكلمات (غالبًا) والعبارات (قليلاً) يعرفون شيئًا عن بعضها (قد لا يغنى فى حد ذاته ولا يشبع نهم

فضول المعرفة) ولا يعرفون أى شىء عن بعضها الآخر ، إن لم يكن أغلبها . وقد يثور التساؤل : هل تزيد معرفة المتفرج على الفيلم السينمائى بما وراء مثل هذه الكلمات (إنتاج ، إخراج ، سيناريو، مونتاج ، مكساج، مكياج ، ديكور ، إكسيسوار ، .. إلخ) أو مثل هذه العبارات (المؤثرات الخاصة ، المؤثرات الحية ، مدير الإنتاج ، مهندس المناظر ، .. إلخ) هل تزيد هذه المعرفة من درجة استمتاعه بالفيلم السينمائى ، أم إنها لا تؤثر على هذا الاستمتاع ؟ أم إنها - وهذه تكون مشكلة كبيرة - يمكن أن تقلل من هذا الاستمتاع ؟ هذا التساؤل - فى الحقيقة - لم يجد إجابة وافية شافية عنه حتى الآن، وإن كان من المرجح تمامًا أن المعرفة أفضل من عدم المعرفة ، وكما يقال عادة « العلم بالشىء ولا الجهل به »

بالإضافة إلى ذلك ، فإن العلم بأسرار الفنون بصفة عامة ، عادة ما لا يقلل من الاستمتاع بها ، بل قد يزيده صقلا ، ويجعل استقبال الفنون شيئا له قيمته الذهنية ، الخاصة ؛ بما قد يقارب من متعته الفنية أو الجمالية ذاتها .

ولا ندعى أننا فى هذا الكتاب نضع تعريفات جديدة لكل المصطلحات السينمائية الشائعة ، فهناك عدد غير قليل من المطبوعات التى اقتحمت هذا المضمار وجالت فيه وصالت ، ولكننا - هنا - نبغى نوعًا خاصًا من إعادة الصياغة ، وابتكار

العرض ، وتصحيح بعض المفاهيم ، بما يتناسب مع هدف محاولة كسر الجمود بين المتفرج على الفيلم السينمائى وتلك اللوحات المكتوبة ؛ التى تترى أمامه على الشاشة فى بداية الفيلم (وأحيانًا فى نهايته) تعلن عن العاملين فيه ، وعن المسئوليات العملية التى يختص بها كل منهم ، من أجل أن يصل الفيلم إلى المتفرج على هذا النحو ، معروضًا فى قاعة العرض (ولاحقًا بوسائل أخرى مثل شاشة التلفزيون ثم الكمبيوتر) . ولذلك نحن نتجه لكى ننهج نهجًا مستحدثًا فى عرض هذه المسئوليات الفنية ، التى تفسر تلك الكلمات والعبارات التى نراها على الشاشة عادة ، لذلك سنجد أن هناك عددًا من المراحل الأساسية فى « فن صناعة الفيلم السينمائى» ، هى التى تحتوى على آفاق إنتاجه المعروفة للكافة ، هذه المراحل الأساسية التى نرى أنها ثلاث ، تنتهى بخاتمة تزيدها إلى أربع هى : فنون أولويات البدء ، وفنون موقع التصوير وفنون المشاركات اللاحقة وأخيرًا لابد من فن العرض السينمائى ؛ الذى من خلاله يتلقى المتفرج هذه « السلعة الترفيهية التثقيفية»، ليستمتع بها (أو لا يستمتع أحيانًا) ويكون إقباله عليها (حتى الآن) هو المقياس الرئيسى لنجاح أصحابها (مهما قيل عن المستوى الفنى للفيلم السينمائى من المنظور النقدى البحت) ، فلا زالت السينما ، ذلك « الفن الشعبى » تخضع فى تحديد قيمتها الأولية لما ينطق به « شباك التذاكر » ، الذى يعبر عن العلاقة المباشرة

بين الجمهور والفيلم السينمائى ، بغض النظر عن أية اعتبارات أخرى تتصل بالتقويم النقدى للفيلم ، فهذه مسألة أخرى ، ومن يدعى غير ذلك فهو يتغاضى عمدًا عن أولى الحقائق التاريخية وأكثرها ثباتًا حتى الآن ، وهى أن السينما ، باعتبارها فنًا شعبيًا (فى النشأة التاريخية وفى الواقع الحالى) يتم تقويمها كـ « سلعة ترفيهية تثقيفية » تقويمًا أوليا ظاهرًا من خلال استقبال الجمهور لها ، الذى يعبر عنه « شباك التذاكر» وما دامت هناك علاقة متبادلة ، على هذا النحو الواضح ، بين الجمهور وبين الفيلم السينمائى ، فلا أقل من أن نزيد هذا الجمهور تعريفًا بذلك الفن الذى يستهويه إلى هذا الحد .

د . ناجى فوزى

الجيزة فى ٢٢ - ٢ - ٢٠٠١

هذا الكتاب :-
١- ص ١٢٦ (مقدمة)
٢- ص ٥٠ ([illegible]) مرحلة ما [illegible]
٣- ص ١٣ ([illegible])
٤- ص ١١ (مرحلة إعداد [illegible])
٥- ص ١٤٧ ([illegible])
٩- ص ١٧٠ (خاتمة)

الأفق الأول

فنون أولويات البدء

الواقع والمنطق يؤكدان على أن الخطوات الثالثة والرابعة والخامسة ... إلخ ، لا تأتى قبل الخطوتين الأولى والثانية . وفى «فن صناعة الفيلم السينمائى» لا يمكن التفكير فى أى من عناصره الفنية المعروفة مثل الإخراج والتمثيل والتصوير والمونتاج .. إلخ ، قبل أن يتوافر عنصران أساسيان ، أولهما أن يكون هناك نظام اقتصادى يخرج الفيلم السينمائى إلى الوجود من خلاله ؛ فصناعة الفيلم السينمائى تتطلب أموالاً (سوف نكتشف أنها طائلة إلى حد كبير ، بل خرافية أحيانًا) وتتطلب نظامًا اقتصاديا ذا طابع محاسبى دقيق لصرف هذه الأموال ثم استعادتها مرة أخرى ، وذلك كله يقتضى أن تكون هناك وسيلة تنظم ذلك كله من خلال خطوات رئيسية محددة ، تبدأ بالتمويل وتنتهى بحسابات الأرباح والخسائر ، وهذا هو بالتحديد ما يعرف باسم « الإنتاج السينمائى » . ولكن هناك خطوة أخرى لازمة ومتلازمة - فى نفس الوقت تقريبًا - مع

عنصـر - الإنتـاج » ، وهى مـا نطلق عليـهـا فى كـتـابنا هـذا اسم «الصيـاغة المكتوبة » ؛ فـالفيلم منذ أصبح فنّا له قواعده الصناعية الخاصـة ، لا يخرج للوجـود بدون أن يكون له «صـيـاغـة» خـاصـة به تعبـر عن حالته بالكلمات المكتوبة على الأوراق ؛ ليصبح - لاحقًا - صورًا متتالية على شاشة العرض . والحقيقـة أن كلاّ من عنصرى «الإنتاج» و«الصيـاغة المكتوبة » يكادان أن يكونا متـلازمين تـمـامًا عند الشروع فى صناعة الفيلم السينمائى ، وهو مـا سنلاحظه من خـلال الفـصل الأول (التـالى) ولكننا لابد أن نفـصل بينهـمـا لكى نتعرف على كل منهما على حدة .

الفصل الأول

الإنتـــاج Production

الإنتاج وما يرتبط به من مسميات مشتقة منه مثل : المنتج ، مدير الإنتاج ، مساعد المنتج (مساعدالإنتاج) .. إلخ، كلها تصب فى الجانب الاقتصادى لفن صناعة الفيلم السينمائى . ومن جهة أخرى فإن عملية الإنتاج السينمائى على هذا النحو ، إذا كـانت اقـتـصـادية الطابع فى أسـاس مـعناهـا ، فـهـى إدارية فى أسلوب تحقيقها ، أى أنها عملية ذات طابع اقتصادى يتم تحقيقها بأسلوب إدارى .

فالحقيقة أن السينما ليست عملاً فنيا خالصًا، مثل نحت تمثال أو رسم لوحة زيتية أو تأليف قصيدة شعر ، فمثل هذه كلها لا تتطلب تمويلاً ضـخمًا ، كمـا سنرى فى الإنتـاج السينمائى ، إنمـا السينما فى الواقع سلعة شعبية ، يتم تصنيعها وتسويقها ، أى أنها تجمع بين الصناعة والتجارة معًا بالإضافة إلى كونها فنًا متميزًا . ولذلك فإن السينما ، بهذا المفهوم ، تخضع لنظم اقتصادية خاصة بها ، وتمر بمراحل ذات صبغة تجارية ، وذلك كله من خلال أعمال إدارية تنظمها جميعًا .

فإذا أردنا أن نصل بسرعة إلى مفهوم «الإنتاج السينمائى» بصورة مبسطة جدا ، سنجد أنه عبارة عن عملية الإنفاق على صناعة الفيلم ، من خـلال عمليـة إدارية تتولى تنظيم العمل فى الفيلم السينمائى ، عن طريق تنسيق العمل بين العناصر الفنية التى تساهم فى صناعة الفيلم السينمائى (مثل : الإخراج - التصوير - الديكور - المونتـاج - التحميض والطبع ... إلخ) وهو الأمر الذى يتطلب عددًا من المهام الأساسية أو الأولية مثل : اختيار مواقع التصوير الخارجية ، وتجهيز المواقع الداخلية من خلال إقامة المناظر أو بناء « الديكورات» ، والحصول على التصريحات اللازمة للتصوير فى الأماكن الخارجية مثل محطات السكك الحديدية والمطارات والموانئ البحرية والشوارع والميادين العامة والشواطئ

.. إلخ ، بالإضافة إلى مراقبة عمليات تحضير الفيلم للتصوير ، من خلال برنامج زمنى محدد، وتحضيره للعرض خلال المراحل اللاحقة للتصوير ، مثل المونتاج والصوت والموسيقى والمؤثرات السمعية والبصرية (الصوتية والمرئية) ويدخل فى ذلك أيضًا تحقيق مطالب المخرج السينمائى ؛ التى من شأنها أن تحقق الغرض من إنتاج الفيلم ، أى المطالب التى تدخل فى نطاق خطة الإنتاج ، وتساعد على تحقيقه فى حدود الميزانية المقررة ، بما يعنيه ذلك أيضا من تسهيل أى صعوبات وتذليل أى عقبات تعترض طريق صناعة الفيلم .

وعلى ذلك فإن مفهوم « الإنتاج » السينمائى يختلف عن مفهوم فكرة « التمويل» لإنتاج الفيلم السينمائى ، فالتمويل هنا هو مجرد عملية تدبير المال اللازم لإنتاج الفيلم ، ولا يخرج عن نطاق هذا المفهوم ، أى أنه مجرد عنصر من عناصر الإنتاج وليس هو الإنتاج بعينه ، وإن كان الظاهر (فى مصر وأغلب بلدان العالم الأخرى) أنه يعد أهم عناصر الإنتاج ، وهو ما يدعو كثيرًا من مشاهدى الأفلام فى مصر إلى الربط بين كل من الإنتاج والتمويل باعتبارهما نفس الشىء . حقيقة أن مفهوم الانتاج السينمائى لا يتحقق من الفراغ ، وإنما من خلال صرف أموال محددة طبقًا لميزانية موضوعة لهذا الغرض ، ولكن يبقى التمويل عنصرًا

اقتصاديا قائمًا بذاته ، باعتباره وسيلة تحقيق الإنتاج . وتتأكد لنا أهمية التمويل ، باعتباره عنصرًا حساسًا فى عملية الإنتاج ، عندما نعرف أنه كثيرًا ما يقوم موزعو الأفلام السينمائية بإمداد المنتجين السينمائيين بالقروض المالية التى تمكنهم من مواصلة العمل ، بضمانة تسليم الأفلام إليهم بعد الانتهاء من إعدادها للعرض ، ومثل هذا الأسلوب من شأنه أن يساعد بعض الشركات الصغيرة والمنتجين الأفراد على مواصلة الإنتاج السينمائى بطريقة أو بأخرى .

وعلى ذلك فإن « المنتج السينمائى » Producer هو المسئول الأول عن نظام الإنتاج ، فيتولى إدارة العمل فى الفيلم السينمائى من ناحيتيه الاقتصادية والفنية معًا ، فهو عليه أن يقرر كم الأموال الذى يجب صرفها على كل عنصر من عناصر إنتاج الفيلم على حدة (إخراج - تمثيل - تصوير - سيناريو - مونتاج - مناظر - فيلم خام - أجور فنانين وفنيين وعمال - مصاريف خدمات إنتاجية مثل : إيجار أماكن التصوير وتحميض الأفلام وطبعها ... إلخ) كما أنه هو الذى يقوم باختيار الفنانين (ممثل - مخرج .. إلخ) والفنيين (مصور - مونتير - مهندس الصوت ... إلخ) الذين يحققون صناعة الفيلم السينمائى ويتعاقد معهم ، لذلك فهو عادة الذى يتولى اختيار المخرج وكاتب السيناريو وممثلى

الأدوار الأولى ، وهو أيضا الذى يتفاوض على توزيع الفيلم مع شركات دور العرض أو مع شركات التوزيع ، سواء للداخل أو للخارج، والتفاوض لبيع حق طبع الفيلم على شرائط الفيديو أو على عروضه بالقنوات التلفزيونية وغيرها ، ويدخل ضمن مهامه الأساسية أن يراقب جداول التنفيذ ؛ التى تحدد خط سير العمل فى الفيلم فى جميع مراحله (ما قبل التصوير – التصوير – ما بعد التصوير / انظر الفصول اللاحقة) كما يدخل ضمن مهامه العملية أن يحضر اجتماعات مناقشة السيناريو وتوزيع الأدوار ، وكذا متابعة عمل المخرج بصفة مستمرة . كما تستمر مهمة المنتج مع مرحلة تجهيز الفيلم للعرض العام ؛ من حيث التسويق والتوزيع والدعاية . ولذلك يعد المنتج السينمائى مسئولا فنيا وتجاريا وإداريا فى نفس الوقت ، فهو كمسئول فنى يحدد الأعمال الفنية الموكولة للفنيين (تصوير – مناظر – مونتاج – صوت – طبع ... إلخ) كما أنه يشرف على تنفيذ هذه الأعمال الفنية فى نفس الوقت. وكمسئول تجارى هو الذى يقوم بإعداد الميزانية والتنسيق بين بنودها المختلفة تنسيقًا مناسبًا (تمثيل – إخراج – إيجار – أماكن – انتقالات – تصميم مناظر – معمل سينمائى – أفلام خام ... إلخ) ويراقب تنفيذ هذه الميزانية فى نفس الوقت أيضًا. وهو كمسئول إدارى يتولى تشغيل جميع الذين يتعاونون معه فى مهامه .

وأحيانا يطلق على المنتج بالمفهوم السابق اسم « مدير الإنتاج» ، وهو ما يعنى بالضرورة أن صاحب هذا الاسم ليس هو الممول لإنتاج الفيلم ، أو يمكن تسميته « صاحب رأس المال» . وفى هذه الحالة فإن « مدير الإنتاج » من الممكن أن لا يظهر فى مرحلة تحضير « سيناريو» الفيلم ؛ إذا تم ذلك من خلال كل من المنتج والمخرج بالتعاون مع كاتب السيناريو ، قبل تخصيص مدير إنتاج معين للفيلم المزمع إنتاجه ، ولكنه لابد أن يكون موجودًا بمجرد تحضير السيناريو فى صورته الأولية ، لكى يمكن تجهيز جداول التنفيذ النهائية للعمل ، بالتعاون بينه وبين مساعد المخرج. وعلى هذا الأساس تبدأ مرحلة تصميم المناظر (الديكورات) وتجهيز الملابس (وخاصة فى الأفلام ذات الطابع الزمنى الخاص أو المكانى الخاص) وفى نفس الوقت تكون هذه هى مرحلة وضع الميزانية « الدقيقة» للفيلم ، وهى ليست عبارة عن تقدير تكاليف إنتاج الفيلم على نحو قطعى ، إنما تؤدى الدراسة الدقيقة لعناصر العمل إلى الوصول لرقم تقريبى لهذه الميزانية ، التى يجب على مدير الإنتاج ، فى حدود اختصاصاته التى يخولها له « المنتج» الأصلى أو تخولها له « شركة الإنتاج» ، أن لا يخرج عن الرقم المقدر لتكاليف إنتاج الفيلم ، فهو فى هذه الحالة يكون المسئول عن إدراك المشاكل المالية الخاصة بتكاليف إنتاج الفيلم ، وأن يكون قادرًا على مراقبتها بدقة . وبمجرد أن يبدأ العمل فى تصوير

الفيلم فى مواقعه المختلفة ، فإن عمل مدير الإنتاج لابد أن يرتبط بعمل كل من المخرج ومساعد المخرج ، ومن أمثلة الارتباط بمساعد المخرج - على وجه التحديد - ما يتعلق بالمصاريف اليومية لممثلى المجاميع (الكومبارس) .

وبصورة عامة ، فإن ميزانية أى فيلم سينمائى تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية :

١- القسم الفنى artistique ، ويشمل الأجور والمكافآت المختلفة للفنانين والفنيين المشتركين فى الفيلم (ممثلين - مخرج - مصور ... إلخ)

٢- القسم الصناعى (التقنوى) technique ، ويشمل ثمن المواد الخام المستعملة ، كالأفلام الخام وتسجيل الصوت وإيجار الاستوديو .. إلخ .

٣- القسم الإدارى administratif ، ويشمل أجور ومرتبات الموظفين الإداريين ومساعديهم ، والدعاية والإعلانات والتأمينات على العاملين إذا لزم الأمر أو على الفيلم ذاته ، قبل أن يرى النور ، ضد الحوادث أو الحرائق .. إلخ .

وفى كل الحالات ، سواء سارت العملية الإنتاجية من خلال «المنتج» أو من خلال « مدير الإنتاج » ، فكل منهما يؤدى عمله من خلال عدد من المعاونين ، وهم الذين يعرفون باسم « مساعدى الإنتاج » .

وبالإضافة إلى ما سبق ، فإن المنتج قد يكون فردًا (رمسيس نجيب - جمال الليثى - محمد فوزى ... إلخ) وقد يكون فى شكل «شركة إنتاج Production company (شركة أفلام الشرق - أفلام مصر العالمية : يوسف شاهين وشركاه - أوسكار للتوزيع ودور العرض - مترو جولدين ماير - فوكس للقرن العشرين .. إلخ). والشركات قد تكون حرة خاصة ، كالأمثلة السابقة ، وقد تكون تابعة للقطاع العام الحكومى ، مثل الشركات التى أنشئت فى مصر خلال فترة القطاع العام السينمائى ومنها «شركة القاهرة العامة..» و « الشركة العربية العامة .. » .

وأخيرًا ، فإنه من الملاحظ أنه إذا بدأ المنتج « السينمائى بإنتاج فيلمه بدون أن يكون على استعداد كامل له من الناحية المادية (تمويل) والفنية (إشراف وإدارة ومراقبة) فإنه يكون معرضا لأحد موقفين لا ثالث لهما ، إما أن يتوقف عن استكمال الفيلم كلية، أو أن يستكمل الفيلم من خلال الاقتراض ؛ ليتحول عمله - غالبًا - إلى مشروع خاسر تمامًا .

الفصل الثانى

الصياغة المكتوبة

كما ذكرنا من قبل ، فإن الفيلم السينمائى لا يخرج للوجود ، ليكون كائنًا فنيا قائمًا بذاته ، أو سلعة ترفيهية تثقيفية قابلة للتداول بدون أن يكون له « صياغة مكتوبة » خاصة به ، تعبر عن حالته النهائية ، أى ما يمكن رؤيته على شاشة العرض ، وذلك من خلال الكلام المكتوب على الأوراق . وكما ذكرنا أيضًا ، فإن كلا من« الإنتاج » و « الصياغة » يكادان أن يكونا متلازمين ؛ عند الشروع فى صناعة الفيلم السينمائى ؛ فالمنتج السينمائى عندما يفكر فى إنتاج الفيلم ، فإنه لابد له أن يحصل على النص السينمائى الخاص بهذا الفيلم .

وفى البداية لنا أن نعرف أن الصياغة المكتوبة للأفلام السينمائية ليست مقصورة على الأفلام الروائية (أى التى تحكى قصة) بل هى الخطوة الأساسية للشروع فى إنتاج أى فيلم سينمائى، سواء كان « روائيا » يقوم على سرد قصة من إبداع الخيال الفنى (عاطفية - بوليسية - نفسية - وطنية - تاريخية ... إلخ) أو كان « تسجيليا » ، يقدم مادة مسجلة عن موضوع محدد (آثار / قلعة صلاح الدين - موقع جغرافى / شاطئ البحر الأحمر

- حرفه يدوية / صنع السجاد - مهنة خاصة / طب العيون - نشاط حرفى / صيد السمك - مهارة خاصة / نحت تمثال ... إلخ) أو كان فيلما « تعليميا » (أضرار التدخين - فوائد الرياضة البدنية - العادات الصحية الحميدة - احترام إشارات المرور - صيانة الأجهزة البسيطة - التصرف عند الكوارث الطبيعية / زلزال أو سيل .. إلخ) أو فيلما توثيقيا (جلسة تاريخية للبرلمان - مقتنيات متحف مشهور - معالم مبنى إدارى مشهور - الملامح المعمارية لحى سكنى ذى طابع خاص ... إلخ) وهكذا ، أى أنه لابد من إعداد « صيغة مكتوبة » لما سيتم إنجازه لاحقًا ، من خلال التصوير السينمائى ؛ ليصبح مادة سينمائية قابلة للعرض على الشاشة والمشاهدة فيما بعد والصياغة المكتوبة كنص سينمائى نهائى للفيلم هى ما تعرف عادة باسم « السيناريو » ، ولكن هذا « السيناريو » لا يصل إلى مستوى هذا الوصف قبل أن يمر على عدة خطوات أخرى سابقة له ، من الصياغة المكتوبة ، تحمل مسمياتها هى الأخرى . ولأن أغلب ما نشاهده جميعًا (حتى الآن) من أفلام سينمائية ينصب على الأفلام الروائية ، أى التى تقوم على سرد قصة من إبداع الخيال الفنى (كما ذكرنا من قبل) فإننا نتابع مسألة « الصياغة المكتوبة » من خلال هذا النوع من الأفلام ، لكى نكتشف أن هناك عدة مراحل معينة لابد أن تمر بها هذه «الصياغة» . والحقيقة أنه هناك قول شائع (سوف نرى أنه صادق

إلى حد كبير) وهو أن الفيلم الروائى الجيد هو الذى يمكن التعبير عن مضمونه من خلال جملة واحدة محددة ، مثل : الطمع يقل ما جمع – من حفر حفرة لأخيه وقع فيها – الجريمة لا تفيد – ما خفى سر إلا واستُعْلِن – الخيانة الزوجية تهدم السعادة الأسرية. وقد تكون هذه كلها عبارات مبهمة لا تتعدى أكثر من الإخبار عن حالات عامة ، ولكنها عندما تكون الموجز النهائى الكامل لقصة فيلم سينمائى ، فهى تعبر عن قوة سرد هذا الفيلم ، وبطريق غير مباشر عن قوة « صياغته المكتوبة » التى تنتسب إلى فكرة واحدة محددة يبدأ منها الإعداد الكامل لإنتاج فيلم سينمائى . ولكن هذا لا يمنع أن تتطور « الفكرة » إلى « جملة » تعبر عن المضمون الروائى أو القصصى للفيلم مثل : إن الغبى سيئ الحظ يقود بغبائه وسوء حظه هذا عددًا من الأذكياء الحاذقين للوصول إلى الحقيقة المفقودة التى لم يستطيعوا هم أن يصلوا إليها ، أو مثل : إن اللص الذكى يسخّر حيوانًا مطيعًا ليشاركه بالمساعدة فى إتمام جرائمه. أو مثل : إن إهمال الزوج لزوجته بانشغاله عنها منهمكًا فى عمله يؤدى إلى مللها ، والتمادى فى هذا الإهمال يؤدى إلى انحرافها ، وهكذا . ففى كل الحالات يبدأ الفيلم ، فى صياغته المكتوبة ، من فكرة Theme أساسية ، تتقدم نحو خطوة أخرى أكثر تعقيدًا هى «القصة السينمائية » أو « قصة الفيلم» ، وهى الصياغة المكتوبة التى تقع فى عدد من الصفحات لا يقل عن عشر عادة ، ولكن

الأهم من حقيقة حجمها ، هو البحث فى مضمونها ، فالقصة السينمائية تشمل ملخصًا للحركة داخل الفيلم ، بصفة عامة ، يتم كتابته بصيغة الفعل المضارع (... ويتقابل الطبيب ، وهو يصحب طفلته (٧ سنوات) مع مريضته ، التى شفيت الآن وهى تصحب طفلها الصغير (٦ سنوات) فى حفل عيد الطفولة ، ولما يعرف كل منهما بوحدة الآخر تزداد الألفة بينهما ، ولا ينتهى الحفل إلا وينصرفان منه وهما متواعدان على لقاء آخر جديد ولكنه مقصود هذه المرة ، فالألفة تتحول بينهما بالتدريج إلى عاطفة قوية .. إلخ). وبالإضافة إلى شمول القصة السينمائية لملخص حركة الأحداث على هذا النحو ، فإنها تشمل أيضًا وصف الشخصيات الرئيسية فيها (إن طبيبنا يتخطى الأربعين بعدة سنوات ، ويتميز بقوام متسق وتقاطيع جذابة ، ولا يخلع عن عينيه نظارته الطبية التى يسير بها ويقود بها سيارته إلا عندما يستعمل نظارته الطبية الأخرى فى القراءة أو الكتابة ، وعندما يسير مسرعًا على نحو ما نلاحظ أن هناك « زكة » خفيفة فى قدمه اليسرى تخلفت عن إصابته بشظية عندما كان ضابطًا مجندًا فى جبهة القتال أثناء حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، ولم يره أحد يدخن التبغ يومًا ما ، ولكنه لا يستغنى أبدًا عن كوب القهوة الكبير مرتين : فى الصباح عندما يبدأ مباشرة عمله فى المستشفى التعليمى ، وفى المساء عندما يبدأ فى استقبال مرضاه فى عيادته الخاصة ... إلخ) . وقليلاً ما تشتمل

قصة الفيلم على الحوار ، إلا فى بعض الأجزاء المهمة منه؛ وذلك عندما يكون الحوار هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن موقف معين فى القصة (وبتلقائية تغبط الطفلة الولد على أمه « يا بختك إنت ليك ماما» وبتلقائية أيضًا يرد عليها الطفل « يا بختك إنتى إللى ليكى بابا ») . وفى كل الحالات ، لابد أن تكون « قصة الفيلم » نافذة مناسبة الاتساع تطل على محتويات الفيلم ، وأن تمنح شعورًا لقارئها ، وخاصة المنتج الذى يزمع إنتاجها فيلمًا ، بطبيعة الفيلم ذاته (رومانسى - بوليسى - كوميدى - مغامرات .. إلخ) كما يجب أن تمنحه إحساسًا مبدئيا بترشيح طاقم العمل المناسب لتحقيق هذا الفيلم ، وخاصة طاقم الممثلين الذين سيقومون بأداء الأدوار الرئيسية فيه ، كما تتيح لقارئه المتمرس (المنتج أو المخرج مثلاً) أن يقف على تكاليف الفيلم الإنتاجية (عال - متوسط - منخفض) وعلى قبوله الجماهيرى المتوقع . كل هذه الأمور ، وربما أكثر منها، لابد من ظهورها من خلال « قصة الفيلم » لأنها هى التى يمكن أن تساعد فى اتخاذ القرار المناسب بالنسبة لمشروع هذا الفيلم، هل يتم استئناف السير فى الإعداد لإنتاجه ، أم يتم تأجيله ، أو أن يصل الأمر إلى صرف النظر عنه نهائيًا (هل نتذكر الآن معًا ما سبق أن أعلناه من أن كلا من « الإنتاج» و «الصياغة» يكادان أن يكونا متلازمين ؟) .

ونحن نتكلم حتى الآن عن « القصة السينمائية » باعتبارها مصدرًا للفيلم الروائى ، وهذه حقيقة تتصل بها حقيقة أخرى ؛ هى أن الكثير من السينمائيين يفضلون بدء أفلامهم من القصة المعدة خصيصا للسينما على نحو ما سبق (شارع الحب - صراع فى الوادى - رصيف نمرة ٥ - جعلونى مجرمًا - إسماعيل يس فى البوليس الحربى ... إلخ) كما تتصل بها حقيقة ثالثة ، وهى أن هناك مصادر أخرى للفيلم السينمائى الروائى غير القصة السينمائية أى أن هناك مصادر غير سينمائية للفيلم السينمائى، فالمصدر غير السينمائى المقصود هنا هو المادة الإبداعية أو غير الإبداعية ؛ التى تتم معالجتها فى صورة عمل سينمائى ، مثل « الأدب » بصوره الروائية والقصصية والشعرية ، ومثل الأعمال المسرحية ، ومن ذلك أيضا أحداث الواقع المختلفة ... إلخ ، وعندنا فى مصر تتعدد أنواع المصادر غير السينمائية فى هذا المجال ، فهناك أفلام روائية مأخوذة عن أعمال أدبية مصرية مشهورة ، كالأفلام المأخوذة عن روايات « نجيب محفوظ» (بداية ونهاية - الثلاثية : بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية - ميرامار - الشحات - زقاق المدق - قلب الليل .... إلخ) والمأخوذة عن روايات « إحسان عبد القدوس » (فى بيتنا رجل - لا أنام - الطريق المسدود - لا تطفئ الشمس - ... إلخ) والمأخوذة عن روايات « يوسف السباعى » (إنى راحلة - رد قلبى -

زمن العرض (متوسطه حوالى ٩٠ دقيقة) . وعلى ذلك فإن المعالجة السينمائية فى صورتها العامة هى مرحلة متطورة من مراحل البناء الدرامى فى القصة السينمائية ، يقوم فيها « المؤلف السينمائى » أو « الكاتب السينمائى » بمهمة الإعداد الفنى للقصة السينمائية أو العمل الأدبى أو المسرحية التى يراد تحويلها إلى فيلم سينمائى ، وذلك اعتمادًا على الصورة المرئية كوسيلة للتعبير من خلال خطة لتتابع المواقف والأحداث ، مع توضيح مضمون هذه المواقف أو الأحداث ، ورسم الشخصيات ، وتخطيط الحبكة الروائية ، بما يتضمنه ذلك من عناصر فنية مهمة كالتشويق والإبهار وكسر الملل. وقد تتضمن المعالجة السينمائية أيضا جملاً أو أجزاءً من الحوار بصورة محددة؛ لما قد يكون له من أهمية فى التتابع أو التفسير ، كما أن المعالجة السينمائية قد تشير إلى بعض التصرفات الفنية التى يجب مراعاتها عند تصوير الفيلم ؛ لما لها من أهمية ، كوصف تفصيلى لمكان معين حتى يمكن أن يراعى عند إعداد المناظر ، أو موضع معين يتم استخدامه لوضع آلة التصوير السينمائى فى موقف معين من هذا التتابع ، أو وصف لمكياج الشخصية فى جزء معين من الفيلم .... وهكذا . وكما أن القصة السينمائية تكتب بصيغة الفعل المضارع ، فإن المعالجة أيضا تكتب بنفس الصيغة . وأحيانًا يطلق على المعالجة السينمائية إسم «الإعداد السينمائى » ، وهى تسمية قد تؤدى الغرض منها ، خاصة

عندما يتعلق الأمر باقتباس الفيلم السينمائى من مادة أخرى كالرواية أو المسرحية أو غيرهما . وأحيانًا يطلق على المعالجة اسم « الرؤية السينمائية » وهو نوع من التسميات يعطى انطباعًا نفسيا أقوى عن أسلوب المعالجة ، ولكنه لا يتجاوز الغرض منها .

أما المرحلة الأخيرة ، المهمة فى نفس الوقت ، من مراحل الصياغة المكتوبة ، هى تلك المعروفة لدى الكثيرين ، وخاصة فى مصر والعالم العربى ، باسم « السيناريو» Scenario ، وهى مرحلة متطورة من مراحل إعداد القصة السينمائية ، وتأتى بعد كتابة المعالجة النهائية ، وإضافة الحوار ، وتتضمن بعض التفصيلات الفنية، وفى هذه الحالة فإن الصياغة المكتوبة تأخذ شكلاً محددًا بوضوح ، فالسيناريو ينقسم إلى عدد من الفصول التى تنقسم بدورها إلى عدد من المشاهد ، تعبر عن التتابع والانتقالات داخل سياق الفيلم ، ويتم ترقيم المشاهد ترقيمًا مسلسلاً من أول نص السيناريو حتى نهايته . والمقصود بالمشهد هو تعيين الزمان والمكان والشخصيات الموجودة فيه وحركاتها وحوارها والظروف المحيطة بها من كل الجوانب . لذلك فإن بالاطلاع على صفحة من صفحات سيناريو أحد الأفلام الروائية ، لابد أن نلاحظ أنها ذات صياغة شكلية محددة (انظر الشكل رقم١) .

المشهد/ ٣ **نهار / خارجى**

حارة فى حكر الحوت

- أم محمود (زوجة رحيم) تخرج من باب منزل بالحارة مولولة ..	أم محمود: يا لهوى .. يا لهوى يا ناس .. جوزى .. اتيتمت من بدرى يا محمود ..
- جيران من الحارة يخرجون مولولين خلف أم محمود ويحاولون تهدئتها	إحدى النسوة : ما تعمليش فى نفسك كده يا أم محمود .. ده أنتى صاحبة عيا يا اختى ..
- يصل موكب النسوة المنتحبات إلى جوار زاوية صلاة بالحارة ويجتازها وبعد اجتيازها يخرج الشيخ سليمان مستطلعا ويسأل أحد المارة من الصبية ..	الشيخ سليمان : فيه ايه يا بنى .. مين اللى مات ؟ الصبى : عم رحيم أبو محمود .. بيقولوا إن البغل رفسه ومات ..
- يسير الشيخ سليمان فى نفس اتجاه الموكب السابق متمتما بتأثر ..	الشيخ سليمان : لا حول ولا قوة إلا بالله .. لا حول ولا قوة إلا بالله .. إنا لله وإنا إليه راجعون ..

(قطع إلى)

(الشكل رقم ١)

وكلمة « سيناريو» مأخوذة فى أصلها عن اللغة الإيطالية ، وهى مشتقة من كلمة Scena أى المنظر . وكانت هذه الكلمة قد انتشرت فى اللغات الأوربية الأخرى غير الإيطالية فى القرن التاسع عشر ، لتعنى نص المسرحية المرفق بها تعليمات المخرج الفنية (المنظر - الأثاث - الإضاءة - حركة الممثل .. إلخ) وعندما ظهرت الأفلام السينمائية الروائية (المبنية على القصص) ظهرت هذه الكلمة (سيناريو) أيضًا مصاحبة لها ، لتعنى النص السينمائى أو نص الفيلم بعد معالجة فكرته وإعداد قصته إعدادًا سينمائيا فى سياق متتابع من المواقف والمناظر؛ التى تعتمد على فكرة الصور المتحركة؛ بما تقدمه من إمكانيات وخصائص مرئية .

ويشترط فى من يقوم بكتابة السيناريو أن يكون صاحب حس فنى، يجمع بين الدراية الأدبية والدراسة الفنية بالإضافة إلى الخبرة العملية فى مجال صناعة الفيلم السينمائى ، فيطلق عليه اسم « السيناريست» Scenarist أو « الكاتب السينمائى » أو «المؤلف السينمائى » ، وهو بهذا المعنى « فنان أديب يجمع بين موهبة الكتابة الأدبية والكتابة السينمائية» ، لكى يمتلك القدرة على وضع القصة السينمائية فى صورتها النهائية المعدة للتصوير ، لكى يتوفر للمخرج مهمته الفنية من خلال استلهام التفصيلات المكتوبة فى « السيناريو» . ونحن نلاحظ أنه فى بعض الأحيان يتعاون المخرج مع كاتب السيناريو فى صياغة هذا النص الفنى ، بل

أحيانا يقوم المخرج بإنجاز هذا العمل بدون أية مشاركة ، لكى يبسط هيمنته على الصياغة المكتوبة للفيلم ، فضلاً عن اختصاصه الفنى كمخرج ، فيسمى بـ « المخرج المؤلف » .

وإذا كانت هناك أكثر من طريقة لكتابة السيناريو من الناحية الشكلية ، إلا أن الطريقة المتبعة فى كتابة السيناريو المصرية هى طريقة الكتابة بالتوازى ، التى قدمنا نموذجًا لها ، حيث تنقسم صفحة الكتابة طوليا إلى قسمين، ليحتوى جانبها الأيمن على التفصيلات المرئية (وصف المكان - حركة الممثل وملامحه - حركة آلة التصوير .. إلخ) ويحتوى جانبها الأيسر على التفصيلات المسموعة ، وأهمها الحوار الذى ينطق به شخصيات الفيلم. ومن المصطلح عليه فى نص السيناريو المعد للتصوير أن كل مشهد من مشاهده يبدأ بصفحة جديدة .

يبقى فى الحديث عن « الصياغة المكتوبة » للفيلم الروائى ملاحظتان مهمتان ، الأولى أن هذه الصياغة تحتوى على الحوار الذى تنطق به الشخصيات ، وهذا الحوار قد يضعه نفس كاتب السيناريو ، أو يضعه آخر متخصص فى هذا المجال ، وفى كل الحالات يشار إلى كاتب (أو كتبة) هذا الحوار فى بند مستقل. وعلى ذلك فإن الإشارة إلى الصياغة المكتوبة للفيلم قد تأتى من خلال إحدى الصور الآتية :

- تأليف : ...... أو (قصة وسيناريو وحوار : ......)
- قصة : ...... ، سيناريو وحوار : .....
- قصة وسيناريو : .... ، حوار : ....
- قصة : .... ، سيناريو : .... ، حوار : ......
- قصة وحوار : .... ، سيناريو : ....

والملاحظة الأخرى يمكن استنتاجها من تفاصيل الملاحظة السابقة، وهى أنه لا توجد وظيفة أو تخصص فنى اسمه « مساعد السيناريو» أو « مساعد الحوار » ، ولكن يمكن أن يشترك فى أيهما أكثر من كاتب ، بل أحيانا يشترك أكثر من كاتب في صياغة القصة السينمائية، لذلك سوف نلاحظ معًا أن جميع الأعمال والتخصصات الفنية والإدارية والصناعية فى الفيلم السينمائى ، تتضمن عنصر « المساعدة » بدرجات متفاوتة (مساعد أول ، ثان، ثالث ، ...) إلا تخصص « الصياغة المكتوبة » فى أى من مراحلها، ويشارك الصياغة المكتوبة فى هذه الملاحظة تخصص التمثيل ، كما سنرى بعد .

★ ★ ★

الأفق الثانى

فنون موقع التصوير

ربما يوحى عنوان هذا الأفق « فنون موقع التصوير » بأن عنصر المكان / الموقع يأتى فى مقدمة هذه الفنون ، وهو توقع مقبول من الناحية النظرية الصرفة ومن الناحية العملية فى آن واحد ؛ ذلك أن عمل المخرج السينمائى، مع أنه يبدأ من قراءة السيناريو ، إلا أنه يتحقق فى حرفياته الدقيقة من خلال مكان التصوير ذاته ، فهو لا يستطيع أن يقوم بإعداد المشاهد السينمائية، التى يحتوى عليها السيناريو ، بغرض التصوير ، إلا من خلال التحديد الدقيق لمواصفات مكان التصوير ومكوناته من خلال التفاصيل الدقيقة له، كذلك فإن كل عناصر « فنون موقع التصوير » الأخرى ، مثل التشخيص والتصوير والصوت ، لا يمكن أن تؤدى دورها إلا فى مكان التصوير ذاته أو بدءًا منه على الأقل .

الفصل الثالث

المكـــان

يكتسب المكان أهميـة خـاصـة فى « فن صناعـة الفـيلم السينمائى » ، وهى أهمية تختلف فى درجتها اختلافًا كبيرًا عن أهميـة نظيره فى الفنون الأخـرى ، خـاصـة « المسـرح» . والمكان ، فى مجال العمل الفيلمى ، فى جزء كبير منه ، هو طبيعة فن العمارة بمعناه الواسع الذى يعنى تصميم وتشييد جميع الفراغات (الأماكن) التى يستخدمها الناس فى حياتهم ، معيشة وعملاً وترفيهًا وانتقالاً بين الأمكنة ذاتهـا ، أى أنه كل مـا هو من المنشـآت والمـتنزهات والمناطق الصناعية والرقع الزراعيـة والمسطحات المائية والطرق بأنواعـهـا ... إلخ . والفن السـينمائى هو الذى يتيح لمـتلقيـه ، أى المتفرج على الفيلم السينمائى ، فرصة مزدوجة للإحساس بالتعبير الفيلمى عن طريق المكان ، فالفيلم السينمائى يتيح للمتفرج جوًّا واقعيًا ، أو على الأقل يغرس فيه الاقتناع بالإحساس بهذه الواقعية، لأن تصوير الأفلام يتم كـثيراً فى أمـاكن حقيـقـيـة ، أو فـى أمـاكن معدة بحيث تقدم الانطباع بواقعيتها . ومن جهة أخرى ، فإن الفيلم السينمائى هو ما يتيح لمتفرجه أن ينتقل بين عدد من الأماكن التى من المفترض أن تدور فيها ، أو عنها ، أحداث الفيلم . ولا يتسع

المجـال للمقـارنة بين الفـيلم السـينمـائى وفن المـسـرح من هذه الناحية ، كما أنها أمور أصبحت بمثابة الحقائق التى لم تعد فى حاجة إلى المناقشة .

والمكان بهذا المعنى السابق لا يخرج عن نوعين أسـاسـيين ، أولهمـا الأماكن الموجودة فى الطبيعـة أو الواقع بذاتهـا ، والآخـر هو الأماكن التى تعد خصيصًا لأغراض التصوير السينمائى ، أى المناظر المصـممـة لهذا الغرض . وأمثلة النوع الأول هى غيـر قابلة للحـصـر (مجزر - مدفن - مصنع - حقل - حديقة - مدرسة - شاطئ - دار عبادة - مصعد كهربائى - محطة أنفاق .... إلخ) إلا أن هذا النوع من الأمـاكن ، من حيث طبـيـعتـه ومن حيث ظروف التـصـوير فـيـه ، قـد يستخدم بدون إجراء أى تعديل فيه ، وهو ما يظهر بوضوح أكثر فى الصحارى والطرق الزراعيـة أو البـرية عمـومًـا ، والتكوينات الجبلية ومجموعات الجزر وأغلب المسطحات المائية (محيط - بحر - نهر - بحيرة - بركة - مستنقع) . وفى المقـابل ، فإن هنـاك أماكن التصوير المـوجـودة بذاتهـا ، ولكنهـا تخضع لنوع من الإعـداد الخـاص بغـرض استكمال السمات الموصوفة فى السيناريو للمكان ؛ بما يتناسب مع الظروف التاريخية لأحداث الفيلم (قلعة الجبل بالقاهرة لتناسب تاريخ نشـأتهـا فى عـهـد صـلاح الـديـن الأيوبى) أو مع طبيعـة أحـداثه الدرامية (إعداد أماكن بعينها داخل محطة سكك حديد القاهرة لتصوير فيلم مثل « باب الحديد ») .

أما أماكن التصوير التى تعد خصيصًا لأغراض التصوير السينمائى هى التى تسمى عادة فى مصر باسم « الديكورات» . والديكور (بالفرنسية dècor) هو ذاته ما يعرف باسم « المنظر » Set ، وهى كلمة عامة تطلق على كل ما يتم تصميمه وإقامته وتنسيقه داخل استوديوهات التصوير السينمائى ، سواء كان ذلك داخل قاعات التصوير ، التى تعرف عادة باسم « البلاتوهات » (جمع بلاتوه Plateau بالفرنسية) أو خارج هذه القاعات ، فى الأراضى الداخلة فى نطاق استوديو التصوير أو الملحقة به لهذا الغرض ، فهناك عادة مناظر ثابتة مبنية فى جهات مختلفة من الاستوديو تعبر عن الأماكن شائعة التواجد فى المدن ، خاصة ما يمثل منها الأحياء الشعبية المصرية عندنا ، ويتكرر استخدامها فى التصوير من فيلم لآخر ، مع إجراء تعديلات طفيفة أو بدون تعديل أحيانا. لذلك فإن أغلب استوديوهاتنا المصرية تضم بصفة دائمة مناظر ثابتة (ديكورًا ثابتًا) يسمى بـ « ديكور الحارة » . وبالإضافة إلى ذلك ، هناك من المناظر (الديكورات) ما يقام خارج استوديوهات التصوير ذاتها ، وذلك عندما يتطلب الأمر ، استكمالا للصدق الفنى ، أن يحاط المنظر المقام (الديكور) بظروف الطبيعة المناسبة للمكان المذكور فى سيناريو الفيلم ، كإقامة منظر لمنزل ريفى وسط رقعة زراعية ، أو إقامة مخيم لمعيشة البدو فى منطقة صحراوية .

ومن جهة أخرى ، فإن أماكن التصوير تتنوع تنوعًا كبيرًا من حيث اتساعها ما بين أقصاه وأدناه (طرق - موانئ جوية وبحرية - ناطحات سحب - قصور - بيوت شعبية - صندوق المصعد الكهربائى - مقعد فى سيارة صغيرة) كما تتنوع من حيث الثبات والحركة ؛ فهناك أماكن ثابتة دائما ولا تتحرك إلا فى حالة تعرضها للانهيار الذى تتنوع أسبابه (الطرق البرية السطحية والعلوية - المبانى السكنية وأغلب المعالم المعمارية المعروفة تقريبًا) ولا تتحرك مثل هذه المعالم المعمارية إلا بسبب الانهيارات التى قد تتعرض لها بسبب قوى الطبيعة كالزلازل ، أو بسبب تعرضها للمواد المتفجرة ، أو بسبب سقوطها بذاتها لقدمها، أو لعيوب فى إنشائها فى المبانى الحديثة (تذكر الفيلم المصرى «على من نطلق الرصاص ») ونحن نستطيع أن نلاحظ أن الكثير من الأفلام التى تقوم أحداثها الرئيسية على الكوارث الطبيعية ، تكون القيمة المرئية الرئيسية فيها قائمة على الانهيارات المعمارية الضخمة (تذكر الفيلم الأمريكى المشهور « الزلزال ») أما الأماكن المتحركة فهى كثيرة الاستخدام فى الأفلام السينمائية (طائرة - قطار - سفينة - قارب صيد - غواصة - عربات السفر الشهيرة فى أفلام الغرب الأمريكى) . وإذا كانت الأماكن الثابتة بطبيعتها قليلاً ما تتحول إلى حالة الحركة بحكم طبيعتها المعمارية ذاتها ، فإن الأماكن المتحركة بطبيعتها كثيرا ما تتحول فى الأفلام

السينمائية إلى أماكن ثابتة ، وهو تحول إجبارى فى أغلبه (جنوح سفينة - هبوط اضطرارى لطائرة - سيارة تتعطل - مصعد كهربائى يتعطل / تذكر الفيلم المصرى « بين السماء والأرض») .

والمسئول عن تصميم المناظر وتنفيذها بصفة عامة هو «مصمم المناظر» أو « مهندس المناظر » ، وكثيرا ما يعرف باسم «مهندس الديكور » . وقد يساعد « مهندس المناظر » عدد من الرسامين الهندسيين ، يتولون عنه رسم المناظر على الورق ليدرسها المخرج ويدخل ما يراه من تعديلات ، فإذا تم إقرار هذه التصميمات بصورة نهائية ، يتولى العمال بناءها بالشكل الموجود فى الرسومات ، تحت إشراف مهندس المناظر . وعادة ما تقام المناظر السينمائية من مواد خفيفة ، سهلة النقل وسهلة الفك والتركيب عند اللزوم ، فقد يحتاج الأمر إلى رفع جدار أو جزء من جدار لأغراض التصوير (تسهيل حركة الكاميرا ، أو تسهيل دخولها للمكان ذاته ، وكذلك لتسهيل إضاءة المكان) . وعادة ما تكون مثل هذه المناظر بدون سقوف (أسطح) فيترك أغلبها مفتوحًا من أعلى، لكى تتم إضاءتها بسهولة . ومن الأمور ذات الأهمية فى هذا المجال ، أن مصمم المناظر يراعى دائما العلاقة بين ألوان هذه المناظر وألوان ملابس الممثلين ؛ حتى يكون هناك اتساق بينهما ؛ لذلك فبمجرد الانتهاء من بناء المناظر يبدأ « النقاشون» فى

طلائها بحسب ما هو متفق عليه فى التصميم الأصلى للمنظر .

وبعد تجهيز المناظر على هذا النحو ، بما فيها أماكن تثبيت معدات الإضاءة وطرق التحرك بين هذه المعدات ، يأتى دور « منسق المناظر » الذى يضيف التفاصيل اللازمة لاستكمال المنظر (فرش السجاجيد - تعليق الستائر والصور ... إلخ) وهذه الأشياء التى تكمل المنظر فى الداخل (وأحيانًا الخارج) هى ما نعرفها باسم « محتويات المنظر » وهى أيضًا ما يطلق عليها عادة اسم «أكسيسوار » ، وهى فى أصلها كلمة فرنسية accessoires تعنى الأدوات التى يتطلبها المنظر من أثاثات ومفروشات وستائر وسجاجيد ولوحات وصور وثريات وغيرها ، مما يلزم تصوير المناظر المقامة داخل الاستوديوهات ؛ حتى تبدو طبيعية . وهناك الأدوات المستعملة والمكملة للمنظر مثل آنية الزهور أو أوعية الورود (فازات) وأقفاص الطيور ... إلخ. وهناك من يدخلون أدوات الممثل الضرورية ، مثل : العصا ، علبة السجائر ، المسدس ، الحقيبة ، .. إلخ ، ضمن مفهوم « الأكسيسوار؛ باعتبارها من مكملات المنظر والتمثيل ، ولكننا سوف نعرف أنها أهم من ذلك بكثير (من خلال اطلاعنا على فصل « التشخيص») . وغالبًا ما تحتوى الاستوديوهات وشركات الأفلام الكبيرة على قسم خاص « للأكسيسوار » ملحق بها ، حيث يحفظ فيه لوازم المناظر ومكملاتها (على نحو ما سبق) نظرًا لتكرار استعمالها فى

الأفلام. وأحيانًا يعرف « منسق المناظر » ذاته باسم « الأكسيسواريست » . ولأنه يختص بوضع محتويات المنظر وتوزيعها بالشكل المناسب ، فهو يتبع « مهندس المناظر » عادة، ولكنه قد يكون مستقلا يعمل لحسابه الخاص ، وفى كل الحالات فإن عمله يكمل عمل مهندس المناظر ؛ بغرض توفير الجو الطبيعى لمكان التصوير بصفة عامة ، سواء كان داخل الاستوديو أو خارجه.

ومن جهة أخرى ، فإن المناظر المقامة خصيصًا لتصوير أجزاء معينة من الفيلم السينمائى ، لا تُزال (أو تُفك) من مكانها قبل عرض المشاهد التى صورت فيها على طاقم الفيلم المسئول عن العمل فيها (المنتج - المخرج - المصور - المونتير - أبطال الفيلم) وذلك للتأكد من أن جميع هذه المشاهد قد تم تصويرها على نحو مرضٍ للجميع ، إذ إنه ليس من الاقتصاد فى شىء أن يتم هدم المنظر ، ثم يعاد بناؤه بأكمله لإعادة تصوير مشهد أو عدة لقطات ، ربما لا تستغرق زمنًا يزيد على دقيقة أو أكثر على الشاشة . وإذا كان هناك منظر مقام للتصوير ، وينص سيناريو الفيلم على أنه سوف يتعرض للهدم أو التفجير أو الحريق فى النهاية ، فإن العمل يجرى بتصوير كل المشاهد الخاصة بهذا المنظر ، ولا يتم تصوير هدمه أو تفجيره أو احتراقه إلا بعد الانتهاء من تصوير كل المشاهد الأخرى التى تدور فيه ، ونظرًا

إلى أن هذا الإجراء لا يتم إلا مرة واحدة ، فإنه عادة ما يتم تصويره بأكثر من آلة للتصوير السينمائى ، من أكثر من زاوية لتغطية هذا التصرف بالتصوير من عدة زوايا ومسافات مختلفة ، يمكن استخدام نتائجها فى تجهيز المشهد ضمن الفيلم فى خطوات لاحقة (مثل المونتاج) .

والحقيقة أيضًا أن « المكان» فى الفيلم السينمائى لا ينشأ من خلال الوسائل السابقة فحسب (مناظر موجودة بطبيعتها - مناظر مقامة بالاستوديو) وإنما ينشأ أيضًا عن وسائل أخرى قد تتصل بهندسة المناظر ذاتها ، مثل تصميم « النماذج المصغرة » وتنفيذها . و « النموذج المصغر » هو ما يعرف لدى الكثيرين باسمه الفرنسى « ماكت » maquette (بالإنجليزية model, miniature) وهو يتم تصويره بطريقة خاصة ، تجعله يبدو كأنه منظر مشيد بالحجم الطبيعى فى أثناء عرض الفيلم ، مثل تصوير ناطحة سحاب تحترق ، أو تصادم قطارين ، أو سقوط قطار من على كوبرى معلق ، أو احتراق قصر عظيم ، أو سقوط سيارة من ارتفاع شاهق أو احتراقها ، أو غرق باخرة ضخمة أو احتراق طائرة فى الجو أو انفجارها .. إلخ . وهذا الأسلوب فى إعداد المناظر وتصويرها يقلل من نفقات إنتاج الفيلم ، كما أنه - وهذا مهم جدا - يؤدى إلى تفادى الأخطار من

جانب آخر . ولكن هناك وسائل أخرى للتعبير عن « فن المكان » فى الفيلم السينمائى ، تخرج عن فكرة « هندسة المناظر » أو «تصميم المناظر » ، وغالبًا ما تتصل بفكرة « المؤثرات المرئية الخاصة » ، مثل الإيحاء بانتقال الشخصية (الممثل) إلى مكان يصعب الانتقال إليه فى الواقع ، فيتم الإيحاء بهذا الانتقال عن طريق ما يعرف باسم « العرض الخلفى » back projection الذى من شأنه أن يوحى بحركة أية مركبة (سيارة - دراجة - فسبا - قارب - سفينة .. إلخ) فى مكان معين ، حيث يتم وضع نموذج بالحجم الطبيعى لجزء السيارة أو السفينة (أو غيرهما) الذى يظهر فى إطار الصورة السينمائية ، أمام شاشة عرض خاصة بهذا الغرض (شاشة نصف شفافة) يُعرض من خلفها شريط فيلمى سبق تصويره للمكان المطلوب إظهاره بواسطة كاميرا سينمائية سبق تثبيتها على مركبة من نفس النوع (سيارة ، سفينة .. إلخ) ، ومع تجهيز قاعة التصوير (البلاتوه) للتصوير بأسلوب خاص للإضاءة مع الربط بين « كاميرا التصوير » و « آلة العرض الخلفى » من حيث التشغيل ، يتم تصوير المشهد السينمائى ، فيظهر الممثل كأنه يقود السيارة فى الطريق السريع أو على شريط جبلى ضيق ومرتفع ، أو وهو يتحرك بقاربه الصغير فى البحر أو النهر ، وهكذا . كما أن العرض الخلفى قد لا يكون متحركًا على هذا النحو ، وإنما هو خاص بمكان خارجى ثابت أو ساكن ، مثل السماء

الزرقاء وقطع السحب البيضاء ترصعها ، والتكوينات المعمارية الخاصة بمكان معين مثل قمم المنشآت المشهورة التى تظهر من نافذة أو شرفة بالمنظر (الديكور) وفى هذه الحالة يتم عرض «شريحة شفافة » slide من خلال جهاز عرض خاص بمثل هذه الشرائح ، لإسقاطها على الشاشة نصف الشفافة ، الموضوعة خلف النافذة (أو الشرفة) فى المنظر (الديكور) لتوحى بالمكان الذى تطل عليه هذه النافذة أو الشرفة ذاتها .

وبالإيجاز ، فإن فنون تجهيز مكان التصوير السينمائى من خلال تصميم المناظر وتنفيذها وتنسيقها لتجهيزها لتصوير الأفلام السينمائية هى واسعة المجال إلى حد كبير ، إنما تحددها فى العادة ظروف إنتاج كل فيلم على حدة .

الفصـــل الرابـــع

الإخراج direction

الإخراج السينمائى مصطلح يعبر عن عملية فنية مركبة (تصل إلى حد التعقيد فى أحيان كثيرة) هى التى بواسطتها تتحول الصياغة السينمائية المكتوبة فى آخر مراحلها (السيناريو) إلى منتج فنى متكامل ، هو شريط الفيلم السينمائى الجاهز للعرض بمكوناته المرئية (من خلال الصورة) والسمعية (من خلال الصوت) . والحقيقة أن « الإخراج » (كمصطلح فنى) يمكن أن يمتد إلى جميع عناصر « فن صناعة الفيلم السينمائى » ، بدءًا من فنون أولويات البدء (الإنتاج - الصياغة المكتوبة) ومرورًا بفنون موقع التصوير (المكان - التشخيص - التصوير) وفنون المشاركات اللاحقة (المونتاج - المؤثرات الخاصة - المعمل السينمائى) وانتهاءً بفن العرض السينمائى ذاته . فمن الممكن أن يبدأ دور المخرج السينمائى معاصرًا لمرحلة فنون أولويات البدء ، فى عملية يمكن أن نطلق عليها اسم « عملية التحضير العامة » بالنسبة للإخراج ، وهى مسألة تشمل كلا من عنصرى فنون أولويات البدء ، أى تشمل كلا من الإنتاج والصياغة المكتوبة ، فبالنسبة للأول فإن الإخراج قد يبدأ منذ التعامل فى مرحلة

تقدير ميزانية الفيلم ، لأن مهمة المخرج ليست « مطلقة التكاليف » ، وإنما تدور من خلال الميزانية العامة للفيلم ، التى يتم تقديرها من خلال مهمة الإنتاج السينمائى ، كما يبدأ الإخراج أيضًا من عند مرحلة تجهيز الصياغة المكتوبة، وبالأكثر من عند آخر خطواتها وهو « السيناريو » فى شكله النهائى لأن المخرج السينمائى director هو المسئول الفعلى عن تحقيق « فن صناعة الفيلم السينمائى » فى صورته النهائية ، التى يظهر بها على شاشة العرض من خلال هذا السيناريو النهائى .

والصورة التى يعرفها العامة عن « المخرج » وعن مهمته (الإخراج) هى الصورة التى يظهر بها فى إحدى مراحل عمله فقط، وهى مرحلة « التنفيذ» . وللعامة الحق فى أن يفهموه من خلال هذه الصورة التى يعبرون عنها بالكلمتين المشهورتين اللتين ينسبهما إليه العامة دائمًا : « أكشن » action و «كت » Cut : « أكشن » فى بداية تصوير كل لقطة و «كت» فى نهاية تصوير اللقطة ، فمرحلة التنفيذ هذه هى بالذات التى تعبر ، عن آفاق « فنون موقع التصوير» الأربعة بصفة عامة « مكان - إخراج - تشخيص - تصوير » لذلك فهى تتطلب عملاً شاقا متواصلاً يجمع بين مظاهر كل من الإدارة والقيادة السياسية ، بالإضافة إلى الدراية والخبرة

الفنيتين ، وذلك من أجل الربط بين عناصر « فن صناعة الفيلم السينمائى » المختلفة ، وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية والإدارية الفاعلة فى هذه العناصر ؛ بما تتضمنه من طاقات بشرية ومعدات آلية معًا حتى يتم إنجاز العمل الفنى العام وهو الفيلم السينمائى .

وعلى ذلك ، فإننا نستطيع أن نستنتج أن المخرج ، باعتباره المسئول عن تحقيق الفيلم فى صورته النهائية (كما ذكرنا قبلاً) فهو يحمل يعلى عاتقه مسئولية ذات وجهين مختلفين أشد الاختلاف ، بما يصل إلى حد التباين ، فهو خلاَّق وإدارى معًا فى وقت واحد . فالمخرج « خلاَّق» لأنه فى عمله بمثابة الفكر والإحساس الذى يوحد كل العناصر الفنية فى منظومة متناغمة لتشكيل الفيلم فى صورته النهائية . وهو أيضًا « إدارى » ، لأنه بمثابة المدير الفنى لجميع الفنانين والفنيين الذين يعملون فى « فن صناعة الفيلم السينمائى » (كاتب - ممثل - مهندس مناظر - مدير تصوير - مهندس صوت - مونتير - ماكيير ... إلخ) ، وبذلك فإن تبعة نجاح الفيلم أو فشله لابد أن تقع على عاتق المخرج فقط وليس غيره . ولنا أن نتأكد من صحة هذا الحكم إذا عرفنا أن المخرج الذى يعلم حقيقة عمله على النحو المناسب (ناهيك على الوجه الأكمل) هو بمثابة «ديكتاتور» موقع التصوير ، الذى يطيع الجميع أوامره وينصاعون لنواهيه .

وعلى ذلك يعد الإخراج السينمائى - فى حد ذاته - هو أكثر آفاق « فن صناعة الفيلم السينمائى » دقة واحتياجًا للخبرة معًا ، ومن هنا فإنه يجب أن يتحلى المخرج السينمائى بعدد من الصفات الأساسية التى تحقق له هذا النوع من التميز ، الذى يعينه على أداء عمله المكلف به ، ويأتى فى مقدمة هذه الصفات: الثقافة وقوة الشخصية والذوق الفنى المرهف ، بالإضافة إلى الاطلاع على دقائق العمل السينمائى . فالثقافة ركن أساسى فى تكوين شخصية المخرج السينمائى ووجدانه ، فهو بالإضافة إلى ضرورة إلمامه بالأدب وفنونه المختلفة (قصة الفيلم ومعالجتها وصياغتها) لابد أن يكون ملما بكل الفنون الإنسانية الأخرى ، خاصة إذا كنا ما زلنا نتذكر سبب تسمية « السينما» بالفن السابع ، باعتبار أنها تجمع كل هذه الفنون الإنسانية منصهرة فى عمل فنى واحد هو «الفيلم » . كما يجب أن يكون المخرج على علم بأحداث التاريخ ومعالم الجغرافيا ، بما يؤهله لتصحيح أية أخطاء قد يقع فيها الغير ممن يتعامل معهم ويتعاونون معه (كاتب قصة - كاتب حوار - كاتب سيناريو - مصور - ...) ، كما يجب أن يكون ملما إلمامًا مناسبًا بعلم النفس ، حتى يضمن أن يختار لعمله الفنى الأسلوب المناسب للتأثير على المتفرج (التأثير على المتفرج هو المطلب الأول للفيلم) كما يجب عليه أن يكون متتبعًا لأحداث بلاده وبقية

بلاد العالم ، بالإضافة إلى اطلاعه على القوانين واللوائح المختلفة التى تحكم صناعة السينما فى بلده على الأقل .

ومن جهة أخرى ، فإن « قوة الشخصية » ، هى ضرورة خاصة للمخرج السينمائى ، لا غنى عنها ؛ لأنه مسئول عن تحريك مجموعات كبيرة من الفنيين والفنانين ؛ بما يحتاجه ذلك من سيطرة على الموقف ، وهو الأمر الذى - بالضرورة - يدعو العاملين معه إلى تقديره وتنفيذ تعليماته بالسرعة والدقة المطلوبتين . ومن جهة ثالثة ، فإن الإخراج ، باعتباره عملاً فنيا فى المقام الأول ، يتطلب ممن يمارسه أن يكون صاحب ذوق فنى مرهف ، خاصة أن مهمة التعبير الفنى - من خلال السينما - ليست مهمة بسيطة كما قد يبدو للبعض . ومن جهة رابعة ، فإن قيام أى إنسان بعمل ما لا يمكن أن يتم على الوجه المُرْضى ، إن لم يكن هذا الإنسان على دراية تامة بدقائق عمله ، ولذلك فإن على المخرج السينمائى أن يكون ملمّا إلمامًا كافيًا بواجبات عمل كل العاملين معه فى الفيلم (منتج - كاتب - ممثل - مصور - ماكيير - مونتير - مهندس مناظر ... إلخ) وإلا فكيف يتأتى له أن يقيم عمل كل منهم وتلافى أى خطأ فيه ؟! .

ونستطيع أن نتبين مما سبق أن المخرج السينمائى يحقق نوعًا لافتًا للانتباه من أنواع التركيبات الشخصية ، فهو يجمع بين

الإحساس الفنى والإحساس التجارى فى نفس الوقت ، شأنه شأن الطبيعة المزدوجة لـ « فن صناعة الفيلم » ، تلك الطبيعة التى تجعلنا نعبر عنها بعبارتنا « فن صناعة الفيلم » ؛ بما تدل عليه من الجمع بين « ابتكار الصياغة الفنية » و« استخدام الأساليب الصناعية » فى إنتاج الفيلم السينمائى .

وإذا كانت مهمة المخرج هى نقل الصياغة المكتوبة على الشاشة (صورة وصوتًا) فإنه لكى يصل إلى هذه النتيجة ، يستعين بكل عناصر « فن صناعة الفيلم » الأخرى ، إلا أن أحدًا لا يستطيع أن يحدد مجال عمل المخرج بطريقة قاطعة ، إذ إن جميع عناصر الإنتاج السينمائى تكون تحت تصرفه ، ومن ثم فهو الشخص الوحيد (من الناحية النظرية) الذى يستطيع أن يتخيل الصورة الكاملة للفيلم ، ومن ثم يستمد حقه فى الأمر والنهى لجميع الفنيين الذين يعملون معه . وإذا كان الأمر كذلك ، فإننا نتوقع أن يترك كل مخرج طابعه على الفيلم الذى يخرجه ، لأنه وهو يروى القصة من خلال الفيلم ، مستعينًا بكل عناصر الإنتاج السينمائى (بشرية وآلية) لا يختلف عن فنان « الرسم » الذى ينتج عمله الفنى من خلال الريشة والألوان ، أو الأديب الذى يستخدم الكلمات ، أو المثال الذى يستخدم الأزميل والحجر ، لذلك فإن المخرج الممتاز هو الذى يبرز أسلوبه الخاص فى الإخراج

ويسيطر طابعه الفذ على كل شىء فى الفيلم . ونحن ، عندنا فى مصر ، عدد كبير من مثل هؤلاء المخرجين ، فأفلام « هنرى بركات» لا تتشابه مع أفلام « صلاح أبو سيف » ، ولا تتشابه أفلام أيهما مع أفلام « نيازى مصطفى » أو « أحمد بدرخان » أو « كمال الشيخ » أو « كمال عطية » أو « أحمد ضياء الدين » أو « عاطف سالم» أو « يوسف شاهين » أو « حسين كمال » .. إلخ ، فالمخرج الممتاز له طابع مميز يتصف به ، شأنه فى ذلك شأن أى فنان ممتاز وبارع.

ويبدأ عمل المخرج الفعلى من « السيناريو » . وإذا كنا قد عرفنا أن السيناريو هو آخر مرحلة أو آخر خطوة فى « الصياغة المكتوبة » ليكون جاهزًا للتصوير ، فإن الحقيقة أننا أرجأنا الحديث عن خطوة متأخرة جدا (قد توجد وقد لا توجد) فى كتابة السيناريو ، فإذا كان السيناريو «النهائى» ، بحسب ما ذكرنا سابقًا، يقدم المشاهد ، التى يحتوى عليها الفيلم ، من خلال النموذج العملى الذى أوضحناه فإننا - بذلك - نكون أمام ما يعرف باسم « سيناريو المشاهد الرئيسية » ؛ الذى يقدم فى كل مشهد فيه جزءًا كاملاً من الحدث السينمائى يدور فى مكان واحد ، فكما رأينا فإن المثال الذى قدمناه يوضح : المشهد رقم ٣ ، محددًا التوقيت العام (نهار) ، وظروف مكان التصوير (خارجى) وتحديد

مكان الحدث (« حارة فى حكر الحوت » ومضمون الحدث ذاته ومن خلال شخصياته / إذا وجدت (أم محمود تخرج مولولة وخلفها عدد من جيرانها يولولن معها أو يحاولن تهدئتها ، ليصل موكب المنتحبات هذا إلى جهة زاوية الصلاة ، مما يدعو شيخ الزاوية للخروج مستطلعًا ، فيعرف من أحد الصبية أن « أبو محمود » قد مات ، فيتبعهن الشيخ متأثرًا) . ولكن هناك نوعًا آخر من الصياغة، أكثر تفصيلاً ، وهى الصياغة التى تقسم هذا المشهد إلى لقطات واضحة ، وتبين مواصفات كل لقطة منها على نحو محدد للمخرج سلفًا ، وهذا هو ما يعرف باسم « السيناريو التنفيذى » ، أى السيناريو الذى يتم فيه تحديد كل لقطة ، داخل المشهد الواحد ، تحديدًا دقيقًا بصفة مسبقة ، ولذلك فإن دور المخرج فى إخراج مثل هذا السيناريو هو تنفيذ تصوير هذه اللقطات بحسب ما هو محدد فى أوراق هذا السيناريو تنفيذًا دقيقًا مطابقًا لما هو مذكور فى صفحات السيناريو من تعليمات ، ولعل فى هذا ما يوضح لماذا يسمى مثل هذا السيناريو باسم « السيناريو التنفيذى » . وفى المقابل ، فإن ميزة الأخذ بنظام « سيناريو المشاهد الرئيسية» ، هى أنه يتيح الفرصة للمخرج السينمائى كى يستفيد مما يمكن أن يبتكره من خلال رسم شخصيات الفيلم الروائى ، ومن خلال مرحلة التدريبات وبقية مراحل الإعداد لتصوير الفيلم ، كما أن

فرصة الابتكار تصبح مستمرة حتى أثناء التصوير ، لأنه يستطيع أن يعدل أفكاره فى أى وقت سابق للوقوف فى موقع التصوير ، بل يستطيع – أحيانًا – أن يقدم هذا التعديل وهو فى موقع التصوير ذاته ؛ ما دام هذا التعديل يفيد مضمون الفيلم ولا يتعارض مع تكوينه العام .

فإذا كان المخرج يعمل من خلال سيناريو المشاهد الرئيسية ، فإنه يسلك أحد سبيلين ، إما أن يعد كل شىء مقدمًا على الورق ؛ بحيث يتواجد فى موقع التصوير لينفذ ما ابتكره مسبقًا على الأوراق ، أو أنه يترك كل شىء حتى يصل إلى موقع التصوير ويفكر فيما سيقدم عليه من خطوات عملية ، فيقسم المشهد الرئيسى إلى لقطات محددًا طرق تصويرها (كما سنرى بعد) . وفى كل الحالات فإن سيناريو المشاهد الرئيسية بالنسبة للمخرج السينمائى ، هو بمثابة وثيقة عمل للمراحل الأولى نحو إعداد الفيلم (تصميم المناظر – عمل الجداول الزمنية للتصوير – توزيع الأدوار على الممثلين) . ونفهم مما سبق أن عمل المخرج فى موقع التصوير يبدأ من نقطة إعداد المشهد للتصوير داخل هذا الموقع ، وذلك من خلال إعداد اللقطات التى يتكون منها هذا المشهد للتصوير . وهنا تظهر إحدى أهم معضلات الانتاج السينمائى من خلال الإخراج ، وهى معضلة ذات وجهين متقابلين

كوجهى العملة النقدية ، أولهما هو البحث فى أسلوب تنفيذ تصوير المشاهد ، والثانى هو مشكلة التتابع داخل المشهد السينمائى الواحد وداخل الفيلم السينمائى كله .

إن حقيقة المعضلة الأولى فى «فن صناعة الفيلم السينمائى»، من خلال مرحلة الإخراج ، تتمثل بوجهيها فى أنه لا يمكن أن يتم تصوير الفيلم السينمائى بنفس ترتيب المشاهد المذكور فى نص السيناريو ، فالسيناريو يتضمن عددا كبيرا من مواقع التصوير الداخلى والخارجى معا ، وكل من هذه المواقع قد يتكرر فى عدد من المشاهد داخل نفس السيناريو – فعلى سبيل المثال ، قد يتضمن السيناريو عددا من الأماكن من بينها : شقة سكنية – فيللا – مكتب محام – قاعة محكمة – ناد رياضى بمكوناته – مصعد كهربائى فى عمارة – مدخل عمارة سكنية – دار عرض سينمائى – فصل دراسى بمدرسة ابتدائية – سيارة تجتاز ميدان التحرير لتعبر كوبرى قصر النيل – مطاردة للسيارات فى طريق الفيوم الصحراوى – سفينة ترسو بميناء الإسكندرية البحرى وصالة الجمرك بهذا الميناء .. إلخ . وبالاطلاع على نص سيناريو الفيلم ، سوف نلاحظ أن عددا من هذه الأماكن يتكرر فى أكثر من مشهد ، وأن بعض هذه الأماكن لا يظهر إلا فى مشهد واحد . وسوف نلاحظ أن الأماكن من النوع الأول (التى يتكرر فيها أكثر من

مشهد) قد تتنوع المشاهد المتكررة فى المكان الواحد بين أوقات مختلفة من النهار والليل . وكذلك سوف نجد أن هناك من أماكن التصوير الخارجى ما يجب التصوير فيه على الطبيعة ، حيث لا يصلح مع ظروف الفيلم أن يستخدم أسلوب « العرض الخلفى » (راجع الفصل الثالث) / (ميدان التحرير وكوبرى قصر النيل - طريق الفيوم الصحراوى - ميناء الإسكندرية البحرى وصالة الجمرك فيه - ملاعب النادى الرياضى)، وهناك أماكن للتصوير الخارجى قد يمكن إعدادها داخل استوديو التصوير وفى نفس الوقت يمكن استخدامها فى أماكنها الحقيقية خارج الاستوديو (صالونات النادى الرياضى ومكاتبه - الفصل الدراسى - المصعد الكهربائى - قاعة المحكمة - دار العرض السينمائى - الفيللا من الخارج - مدخل العمارة السكنية) وأن هناك أماكن للتصوير لابد أن يتم إعدادها من خلال هندسة المناظر وإقامتها بقاعات التصوير بالاستوديو (مكونات الفيللا الداخلية - مكونات الشقة السكنية - مكتب المحامى) - وفى كل الحالات لا يمكن تصوير الفيلم بحسب ترتيب مشاهد نص السيناريو الخاص به ، وهو ما يتضح لنا تفسيره إذا عرفنا أن كلا من المشهدين ٥، ١٠٢ يدوران فى ميناء الإسكندرية البحرى ، وأن المشاهد ٨ ، ٢٢، ١١٠ تدور فى الفصل الدراسى بالمدرسة الابتدائية، والمشاهد ١١، ١٢، ٢٩، ٤٠، ٩٩، ١١٨ تدور فى قاعة المحكمة ، .. إلخ ، وهكذا . وبالتالى

ليس من المعقول أن ينتقل طاقم التصوير ذهابًا وإيابًا إلى كل من هذه الأماكن للقيام بالتصوير عندما يحل الدور عليها فى ترتيب السيناريو ، لذلك فإن المنطق يحتم أن يتم تجميع المشاهد الخاصة بمكان تصوير معين وتصويرها معًا فى هذا المكان ، من خلال جدول تصوير محدد بما يتناسب مع حجم العمل داخلت هذه الأماكن . بل إنه داخل المكان الواحد ، لابد من مراعاة التصوير بما يتناسب مع تجميع المشاهد ذات الظروف الزمنية الواحدة ، فإذا كانت المشاهد ١٨ ، ٣٢ ، ٥٩، ٦٠ ، ٦٩ ، ١٠٨ تدور فى الشقة السكنية ، ولكن بعضها يدور نهارًا (١٨ ، ٣٢ ، ٦٠) والآخر يدور ليلاً (٥٩ ، ٦٩ ، ١٠٨) فإن المنطق يقتضى تصوير المجموعة الأولى منفصلة عن المجموعة الثانية ، وذلك لتوفير الوقت والجهد والمصاريف الخاصة بتجهيز الإضاءة فى مكان التصوير بما يتناسب مع ظروف الزمن الخاصة بهذه المشاهد ، فليس من المقبول (ولا المعقول) أن تتم إضاءة الديكور للحصول على تأثير نهارى ، ثم إضاءته للحصول على تأثير ليلى وهكذا بحسب ترتيب كل مشهد فى السيناريو ، بل إنه إمعانًا فى التوفير من الناحية العملية ، يتم التصوير داخل كل جزء فى ديكور الشقة السكنية مطلوب استخدامه على حدة (حجرة الندم - حجرة الطعام) من خلال مشاهده النهارية (أو الليلية فيما بعد) وهكذا الحال فى كل المواقع المقرر التصوير فيها سواء داخل الاستوديو

أو خارجه - بل إنه داخل موقع التصوير الواحد ، وداخل الديكور الواحد فيه (حجرة الطعام مثلاً) يتم أخذ لقطات المشهد الواحد بدون الترتيب المذكور فى السيناريو ، سواء كان هذا الترتيب موجودًا داخل السيناريو التنفيذى ، أو آتيا من خلال إعداد المخرج لسيناريو المشاهد الرئيسية . فإذا كانت حجرة الطعام تضم الشخصيات أ ، ب ، ج على مائدة الطعام ، فإن هناك عددًا من اللقطات يخص كلاً منهم على حدة ، وعددًا آخر يضم كل شخصيتين منهم ، بالإضافة إلى لقطة أو اثنتين تضم الشخصيات الثلاث معا ولذلك فإنه عادة ما يبدأ المخرج - لتنفيذ هذا المشهد - بتصوير اللقطات التى تجمع الثلاث معًا ، ثم اللقطات التى تجمع كل شخصيتين معًا ، ثم اللقطات الخاصة بكل واحد منهم معًا .

وإذا كان ما سبق هو الإجابة السريعة الموجزة على السؤال الخاص بأسلوب تنفيذ المشهد ، بأنه يتم تجميع المشاهد التى تدور فى نفس المكان وتصويرها معًا ، ثم الانتقال إلى مكان تصوير أخر لتصوير المشاهد التى تدور فيه معًا أيضًا ، وهكذا ، مع مراعاة ظروف التوقيت (نهار - ليل) فإن السؤال الآخر هو كيف يتم إعادة ترتيب هذه المشاهد واللقطات والحصول على الفيلم السينمائى بترتيب تسلسل مشاهده داخل السيناريو ، وبترتيب تسلسل لقطاته داخل المشهد الواحد ؟ وتكمن الإجابة فى كلمة

واحدة مشهورة لدينا جميعًا هى الـ « الكلاكيت » أو « لوحة الأرقام» بالفرنسية : Claquette - بالإنجليزية Clap - stick وClap - board و Clapper) . ولوحة « الكلاكيت » (لوحة الأرقام) هى عبارة عن قطعة من الخشب المصقول مربعة الكشل أو مستطيلة (هذا هو الغالب) وهى فى تكوينها الحالى يتصل بأحد أطرافها ذراع خشبى سهل الحركة ويمكنه أن ينطبق تماما على الحافة التى يتصل بها فى هذه اللوحة ، ولذلك فإنه يصدر صوتًا مسموعًا عندما يدق بهذا الذراع عليها (سوف نعرف فائدته لاحقًا) وتتضمن هذه اللوحة عددًا من البيانات ، بعضها يستمر ثابتًا طوال تصوير الفيلم وبعضها الآخر يكون متغيرًا ، وسوف نلاحظ أن البيانات الثابتة هى الخاصة بتعريف الفيلم ذاته وهى : إسم الفيلم - إسم المخرج - إسم مدير التصوير ، أما البيانات المتغيرة فهى البيانات الخاصة بتعريف اللقطة التى يتم تصويرها ، أى أنها تلك البيانات التى عن طريقها نستطيع أن نحدد موقع هذه اللقطة داخل المشهد السينمائى ، وداخل الفيلم كله ، وظروفها أيضًا ، فهى عبارة عن : رقم المشهد داخل السيناريو - رقم اللقطة داخل المشهد - رقم إعادة اللقطة (١ ، ٢ ، ٣، ... ، حيث يتم تصويرها أكثر من مرة لأسباب متعددة سنذكرها لاحقًا) - المكان (داخلى / خارجى) - الزمان (نهار / ليل) ، أى أن لوحة الأرقام بالنسبة لكل لقطة فى الفيلم هى بمثابة « بطاقة تحقيق الشخصية ، الخاصة

باللقطة السينمائية ، ففى بداية تصوير كل لقطة فى الفيلم يتم وضع هذه اللوحة ، مدونا عليها بيانات اللقطة (على نحو ما سبق) فتلتقط الكاميرا هذه البيانات ، ثم يستمر تصوير اللقطة السينمائية ذاتها ؛ بحسب ما هو مقرر لها سلفًا بمعرفة المخرج .
يتبين مما سبق أنه يمكن التعرف على جميع لقطات الفيلم من بدايات (وأحيانًا نهايات) هذه اللقطات ، التى تحمل صورة واضحة للوحة « الكلاكيت» تحمل بيانات كل لقطة ، وعليه يمكن إعادة ترتيب لقطات كل مشهد ، ثم ترتيب المشاهد ذاتها (بحسب نص السيناريو) ، أى أن تتابع اللقطات داخل المشهد الواحد ، ثم تتابع المشاهد داخل الفيلم ، بحسب « الصياغة المكتوبة » ، يمكن تحقيقه عن طريق هذه الوسيلة البسيطة فى تركيبها ، المهمة جدا جدا جدا فى تأثيرها . وسوف نعرف (فيما بعد) أن لوحة «الكلاكيت» هذه ذات فوائد أخرى كثيرة ومتعددة فى « فن صناعة الفيلم السينمائى » ، بدءًا من الإخراج فى موقع التصوير (كما نرى الآن) وحتى الانتهاء من تجهيز « نسخة العرض الأولى » ، خاصة فى مرحلة « المونتاچ» ، بكل خطواتها ، وبما يتصل بها من « فنون تجهيز شريط الصوت السينمائى » (كما سنرى بعد) (أنظر الشكل ص ٨٤) .

وإذا كنا قد عرفنا أنه غالبًا ما يبدأ المخرج السينمائى عمله من « سيناريو المشاهد الكاملة » ، فإن هذه « الصياغة

المكتوبة » على هذا الوضع ليست هى بالشكل النهائى للقصة السينمائية المعدة للتنفيذ الفعلى فى « موقع التصوير » ، لأنها لا تحتوى على المواصفات النهائية لطريقة تنفيذ المشهد السينمائى بتفاصيله الكاملة ، هذه التفاصيل التى تبدأ بصفة أساسية بتحديد عدد اللقطات التى يتكون منها كل مشهد سينمائى ، ثم مواصفات كل لقطة من هذه اللقطات ، من خلال التفصيلات الفنية لكل لقطة ، وهى تفصيلات يتضمنها عدد من التعليمات الدقيقة والبيانات الوافية ، يأتى فى مقدمتها مقاس المنظر لكل لقطة (ما يعرف باسم حجم اللقطة) ووضع الكاميرا ، وحركتها (إن وجدت) ونوع الانتقالات بين اللقطات داخل المشهد الواحد أو بين المشاهد (سوف نقف على المقصود بكل من هذه البيانات لاحقًا فى هذا الفصل) وهذه كلها هى بالفعل أولى مهام المخرج السينمائى فى صلته الفعلية بـ « فنون موقع التصوير » ، وهى المهمة التى تعرف باسم « التقطيع الفنى » ، ويعرفها الكثيرون فى مصر باسم « الديكوباج» ، نقلاً عن اسمها الفرنسى «dè Copage».
وكما ذكرنا من قبل ، قد تحتوى الصياغة المكتوبة » فى صورتها النهائية كـ « سيناريو» ، فضلاً عن « الحوار » بين الشخصيات ، عددًا من الملاحظات أو التفاصيل الخاصة بظروف تصوير المشهد السينمائى أو مواقف محددة فيه ، مثل حركة الممثل أو حركة الكاميرا أو زاوية تصوير معينة .. إلخ ، ولكن هذه

الملاحظات أو التفاصيل الخاصة ليست هى بالتفاصيل الكاملة ولا النهائية لتنفيذ المشهد النهائى فى موقع التصوير .

والآن ، ما هى تلك التفاصيل المتعددة ، التى لابد أن يحيط بها المخرج فى عمله السينمائى ، ويستخدمها فى تنفيذ المشهد فى موقع التصوير ، من خلال ما يقوم به من « تقطيع فنى » (ديكوباج) ؟ لقد ذكرنا أن فى مقدمة هذه التفاصيل هناك عملية تقسيم المشهد السينمائى ذاته إلى عدد من اللقطات ، وهذا يؤدى بنا إلى ضرورة أن نتأكد معًا من حقيقة المقصود بـ « اللقطة السينمائية » Shot . إن مفهوم اللقطة السينمائية يختلف باختلاف ظروف موقعها خلال مراحل تنفيذ الفيلم ، فهو أثناء « التصوير» (فنون موقع التصوير) غيره فى « المونتاج » (فنون المشاركات اللاحقة) غيره أمام المتفرج على شاشة العرض (فنون العرض السينمائى) . ولذلك سنبدأ (ونكتفى مؤقتًا) بمفهوم اللقطة السينمائية من خلال هذه المرحلة التى تتعلق بعمل المخرج السينمائى فى « موقع التصوير »، فنجد أنها هى الجزء من الفيلم الخام الذى يتم تصويره بصفة مستمرة بواسطة آلة التصوير (الكاميرا) ودون توقف للموضوع الذى يراد تصويره سواء كان شخصًا (الممثل) أو شيئًا (آلة - حيوان .. إلخ) أو مكانًا معينًا (داخل الاستوديو أو خارجه) وفى هذه الحالة تتحدد اللقطة من

لحظة إدارة « الكاميرا» أو تشغيلها (من أى وضع لها داخل موقع التصوير) وحتى تتوقف (ولو فى موضع آخر جديد بسبب حركتها أثناء التصوير) . وتختلف اللقطات السينمائية عن بعضها البعض فى الكثير من المواصفات الفنية ، إلا أن أول اختلاف أساسى بينها هو الاختلاف فى الطول ، الذى هو نفسه الاختلاف فى الزمن ، ففى الفيلم مقاس ٣٥ مم كل ١,٥ قدم من الطول يستغرق (تصويرًا وعرضًا) ثانية واحدة من الزمن . ولذلك تعد اللقطة السينمائية بمثابة الوحدة الأولية فى الفيلم ، أو أصغر وحدة «موضوعية » فيه ، إذ إنه من مجموع عدد من اللقطات يتكون المشهد السينمائى ، وكما نعلم فإن مجموع المشاهد السينمائية هو الذى يكون الفيلم ، وبتعبير آخر تعد اللقطة السينمائية هى وحدة اللغة السينمائية ، كما أن « الكلمة » هى وحدة اللغة فى الأدب ، وفى الكلام بصفة عامة . لذلك يحلو للبعض أن يكون هناك نوع من التناظر الشكلى بين « اللغة السينمائية » و « اللغة الأدبية » ، فإذا كانت اللقطة تناظر الكلمة ، فإن المشهد السينمائى يناظر الجملة الكلامية الكاملة ، والفيلم السينمائى يناظر العمل الأدبى كاملاً .

وعلاوة على طول اللقطة (زمنها) تختلف اللقطات السينمائية عن بعضها البعض فى عدد آخر من المواصفات

الأخرى ، يأتى فى مقدمتها ما يعرف فى التعبير الشائع (حتى فى معظم المراجع العلمية للسينما) باسم « حجم اللقطة » (وبالتعبير العلمى السليم « مقاس المنظر ») ، والمقصود به هو المساحة التى تشغلها صورة الموضوع منسوبة إلى المساحة الكلية أو العامة للصورة السينمائية داخل إطارها رباعى الأضلاع الذى يحددها .

واستنادًا إلى ذلك تنقسم اللقطات السينمائية من حيث أحجامها (مقاسات المناظر لها) إلى ثلاث رئيسية ، هى العامة والمتوسطة والقريبة (انظر الشكل) :

ل. ق.
ل. م.
ل. ع.
مقاسات اللقطات

١- اللقطة العامة (ل . ع.) long shat وهى اللقطة التى تؤخذ للموضوع المراد تصويره من بعد متوسط (بينه وبين الكاميرا) فتعرضه كاملاً وسط الجو العام المحيط به ، وعادة ما تعرض الصورة (فى مثل هذا النوع من اللقطات) المنظر العام بكل محتوياته ومظاهر الحركة المتصلة به ، بما فيه من شخصيات متحركة ، سواء كان ذلك فى مكان داخلى مسقوف أو مكان خارجى مفتوح ، أى أن جسم الإنسان يظهر بكامله ، فى مثل هذه اللقطة محاطًا من جميع جهاته الأربع بمحتويات المنظر من حوله .

٢- اللقطة المتوسطة (ل . م.) medium . shot اللقطة التى يظهر فيها من جسم الإنسان من رأسه إلى ما تحت خصره (وسطه).

٣- اللقطة القريبة (ل. ق .) close - up وهى اللقطة التى يبدو فيها جسم الإنسان كبيرًا على الشاشة ، حيث تعرض منه الرأس وحتى الكتفين .

كما تنقسم اللقطات السينمائية من حيث حركة الكاميرا وثباتها إلى لقطات متحركة وأخرى ثابتة ، واللقطة الثابتة هى تلك التى تبدأ وتنتهى بدون أن تتحرك فيها الكاميرا أية حركة من أى نوع من حركات الكاميرا التى سنشير إليها بعد . أما اللقطة المتحركة فهى تلك التى تتم أثناء حركة الكاميرا ، مثل اللقطة التى

تصورها الكاميرا من سيارة متحركة أو قطار متحرك أو طائرة تحلق فى الجو .. إلخ ، أو هى تلك اللقطة التى تتحرك فيها الكاميرا خلال أى جزء منها (بداية - وسط - نهاية) . لذلك فإن المخرج السينمائى يحدد ما إذا كانت اللقطة ثابتة أو متحركة ، كما أنه يحدد نوع هذه الحركة . وبالنظر إلى حركة آلة التصوير ذاتها ، نجد أنها تنقسم إلى قسمين رئيسيين ، فهى إما أن تتحرك فى مكانها بدون أن تنتقل من هذا المكان ، أو أنها تتحرك بالانتقال من مكانها إلى مكان آخر .

أولاً : حركات الكاميرا مع ثبات موقعها . وهذا النوع هو ما يطلق عليه اسم « الحركات المحورية للكاميرا ، وهى تلك التى تنشأ عن دوران الكاميرا حول أحد محاورها ، فنجدها تتنوع إلى حركات أفقية ورأسية ومائلة بالإضافة إلى الاستدارة (اللف) .

١- **الحركة المحورية الأفقية** Pan, Panning ، حيث تتحرك الكاميرا أفقيا من اليمين إلى اليسار (أو العكس) فى حدود مجال معين ، كما قد تكون حركة دائرية كاملة تستغرق ٣٦٠° ولذلك عادة ما يطلق عليها اسم الحركة الاستعراضية أو اللقطة الاستعراضية .

٢- **الحركة المحورية الرأسية** Tilt, Tilting ، وهى حركة الكاميرا محوريا من أعلى إلى أسفل (أو العكس) مع بقاء حامل

الكاميرا ثابتا فى موضعه ، ويعرفها الكثيرون فى اللغة الدارجة باسمها المشهور « تلت » .

٣- الحركة المحورية المائلة diagonal ، وهى تعنى حركة الكاميرا فى مستوى مائل بين الرأسى والأفقى ، فهى حركة تنتقل فيها الكاميرا بين نقطتين يشكل المستقيم الواصل بينهما خطا مائلاً بين الأفقى والرأسى .

٤- حركة الاستدارة أو اللف . وهى حركة تدور فيها الكاميرا، حول محور عدستها ، وتستخدم عادة فى التعبير عن حالات الدوار وغيرها .

ثانيًا : حركات الكاميرا بانتقالها من نقطة إلى أخرى، وهو ما يعنى وجود وسيلة ناقلة متحركة تحمل الكاميرا لتنتقل بها من مكانها إلى مكان آخر . بغض النظر عن نوع هذه الوسيلة أو مصدر حركتها أو اتجاه هذه الحركة أو سرعتها ، لذلك لا ترتبط مسميات هذا النوع من حركات الكاميرا مع وسائل تحريكها، بقدر ما ترتبط بنوع تصميم الحركة فى حد ذاته ؛ ذلك أن التصميم هو الذى يستدعى الوسيلة وليس العكس ، فيأتى تصميم حركات الكاميرا بانتقالها من مكانها فى أربع حالات رئيسية ، تحدد علاقة جسم الكاميرا بالمستويات الفراغية التى تتحرك فيها بموقع التصوير وهى الانتقالات الرأسية (العمودية) والأفقية والمائلة والحرة .

١- الانتقال الرأسى . هو عبارة عن حركة الكاميرا ، بالانتقال فى الفراغ ، بحيث تكون متعامدة مع المستوى الأفقى صعودًا وهبوطًا ، كمتابعة الكاميرا لممثل دور اللص وهو يتسلق المواسير من أسفل لأعلى (أو العكس) ، ويدخل فى ذلك حركة الكاميرا عندما تكون موضوعة فى مصعد كهربائى (صعودًا أو هبوطًا) .

٢- الانتقال الأفقى . هو عبارة عن حركة الكاميرا ، بالانتقال فى الفراغ على المستوى الأفقى أو على مستوى مواز للأفقى . ويتم تنفيذ هذه الحركة عادة بانتقال الكاميرا محمولة على منصة متحركة مُعدة لذلك ، وتختلف مسمياتها المعروفة ما بين « شاريو» و «دوللى» ... إلخ . وفى نفس الوقت يمكن حمل الكاميرا ، لتنفيذ الانتقال الأفقى لها ، على أية وسيلة انتقال أخرى مثل السيارة أو القطار أو مقعد متحرك على عجلات ... إلخ . إلا أن تصميمات حركة الانتقال الأفقى للكاميرا كثيرة العدد ، ولكنها يمكن أن تندرج تحت ثلاثة مسميات رئيسية : الأول ، الحركة على خط مستقيم ، سواء بالمتابعة الجانبية أو بالتقدم للأمام أو التقهقر إلى الخلف (Track out , Track in) . والثانى ، هى حركة الكاميرا على خط منحنى منتظم أو خط شامل الاستدارة ، وهى علي الرغم من غرابتها إلا أنها كثيرة الاستخدام وخاصة فى المشاهد السينمائية

المعبرة عن حالات نفسية للشخصية التى تقع تحت تأثير نفسى خاص . والثالث، حركة الكاميرا على خط متعرج ، وهى غالبًا ما تستخدم فى التعبير عن الاضطراب أو التخبط أو حتى الهياج العصبى للشخصية .

٣- الانتقال المائل لآلة التصوير . إن أصدق مثال على هذا النوع من حركة الكاميرا هو التصوير منها وهى موضوعة على درجة سلم ضمن درجات سلم كهربائى متحرك (لاحظ ذلك فى محطات مترو الأنفاق) .

٤- الانتقال الفراغى الحر للكاميرا . ويقصد بذلك أى حركة للكاميرا لا ترتبط بأى من التصميمات السابقة ، ومن أشهرها حركة الكاميرا باستخدام الرافعة ، التى نعرفها فى مصر باسم «الكرين» Camera Crane . كما تعد حركة الكاميرا المحمولة على اليد ، التى تسمى أيضا « اللقطة اليدوية » hand - held shot ، من أكثر الحركات استخدامًا للحصول على عدد لا نهائى من الأغراض الفنية ، خاصة أن ابتكار آلات التصوير الصغيرة قد ساعد على استغلال هذا النوع من التأثير الفنى ، لذلك أصبح من الشائع تسمية هذا النوع من الحركة باسم « الكاميرا الحرة » . وقد تطورت الكاميرا الحرة نحو خطوة جديدة تساهم فى فعاليتها بابتكار جهاز يسمى « ستديكام » The Steadicam System وهو

اسم يعنى ثبات الكاميرا ، فلا تهتز أثناء حركتها المحمولة أيًا كانت سرعة حركتها . وهناك أيضًا من أساليب الانتقال الفراغى الحر للكاميرا ، استخدام الوسائل الجوية للتصوير من الجو ، وهو أسلوب كثير الاستخدام ، خاصة فى حالات التصوير من الطائرات المروحية العمودية (هليكوبتر) .

وعلى المخرج السينمائى وهو يحدد مواصفات اللقطات ، التى يتكون منها مشهده السينمائى ، أن يحدد نوع « العدسة » Lens المستخدمة فى الكاميرا عند تصوير كل لقطة ، إذ إن عدسات التصوير السينمائى تختلف عن بعضها البعض فى تأثيراتها المرئية باختلاف عامل أساسى فى كل منها يسمى « طول البعد البؤرى » Foeal length إذ أن « زاوية رؤية العدسة » ، التى تعبر عن الاتساع العرضى لمكان التصوير من خلال العدسة، تتسع مع قصر البعد البؤرى للعدسة، لذلك تسمى العدسات من هذا النوع - أى قصيرة البعد البؤرى - باسم « العدسات الواسعة» ، (الوايد) Wide أى « ذات زاوية منفرجة » ، وذلك على عكس العدسات طويلة البعد البؤرى ، فهى ذات زاوية رؤية ضيقة ، ولهذا السبب يكثر استخدام العدسات « القصيرة » / « الواسعة » فى التصوير فى الأماكن الضيقة . ومن جهة أخرى ، تتميز العدسات «قصيرة البعد البؤرى » بأنها ذات « عمق ميدان » أو « عمق مجال » كبير

depth of field، أى أنه يقع أمامها مسافة كبيرة تظهر لما يقع فيها من أجسام صور حادة Sharp رغم اختلاف بعد هذه الأجسام - بعضها عن بعض - عن العدسة ، وهو الأمر الذى يتيح تصوير عدد كبير من الأشخاص على مسافات مختلفة من بعضهم البعض أمام الكاميرا السينمائية وظهور صورهم جميعًا حادة ، خاصة إذا كانوا ينتقلون فيما بينهم خلال تصوير اللقطة ، وكذلك فى حالة انتقال الممثل من نقطة إلى أخرى من عمق المنظر إلى مقدمته (أو بالعكس) . وفى المقابل فإن عمق الميدان أو عمق المجال يكون ضئيلا فى العدسات طويلة البعد البؤرى ، مما يتيح للمخرج أن يعبر عن حالات نفسية متعددة من خلال خروج صورة الممثل عن التحديد الذى يجعلها واضحة ، فتصبح خارج التحديد، وهو ما يطلق عليه باللهجة الدارجة « مغبشة » . ومن جهة ثالثة ، فإن العدسات طويلة البعد البؤرى تنقل المنظور فى الطبيعة بأقرب ما يكون شكله وهيئته ، أما العدسات القصيرة فهى تؤدى إلى نوع من المبالغة فى المنظور ، لذلك فهى تتسبب فى تشويه صورة الوجوه والأجسام التى تصورها هذه العدسات قريبًا من الكاميرا ، وهذا هو ما يجعلنا نرى رأسًا ضخمًا إلى حد كبير بالنسبة لجسم صاحبه ؛ لقرب الرأس من الكاميرا وابتعاد بقية الجسم عنها ، أو نرى كفا كبيرة جدا تملأ الشاشة مع صغر جسم صاحبها لقرب

هذه الكف من العدسة القصيرة وبعد بقية الساعد والذراع ، ثم الجسم ، عنها ، وهكذا . وبسبب هذه الخصائص ، وغيرها كثير ، لابد أن يحدد المخرج السينمائى نوع العدسة المستخدمة فى تصوير كل لقطة من لقطات المشهد السينمائى ؛ بما يتناسب مع طبيعة الموقف الدرامى الذى يتضمنه هذا المشهد فى سياق الفيلم الروائى . كما يتصل بموقف المخرج العام من عدسات التصوير السينمائى ، علاقته بتلك العدسة المشهورة لدينا ، ولدى العالم كله (تقريبًا) باسم «الزووم» Zoom وهى فى حقيقتها عبارة عن عدسة متغيرة البعد البؤرى ، أى يمكن تغيير بعدها البؤرى بسرعة وسهولة ، خاصة أثناء التصوير السينمائى ، بين إنقاص هذا البعد وزيادته (أو العكس) و هو ما يترتب عليه ذلك التأثير المشهور الذى نعرفه ، وهو تغيير حجم اللقطة من عامة إلى قريبة أو العكس ، وهى تعطى تأثيرًا خادعًا بأن الكاميرا هى التى تتحرك للأمام أو للخلف، مع أن هذا غير صحيح، لذلك فإن تقريب الصورة فجأة هو ما يعرف باسم « اللقطة المنقضة » (الانقضاض) وهو ما يعنى « اللقطة المقتربة فجأة» Zoom in ، وهى اللقطة التى تبدأ عامة (Long shot) أو بعيدة عن الموضوع المراد تصويره ، ثم تتحرك العدسة «الزوم» حركة سريعة إلى الأمام ، لتصبح صورة الموضوع كبيرة جدا Close Up . وسرعة حركة العدسة فى هذه الحالة تتوقف

على الغرض الذى يهدف المخرج إليه من هذه اللقطة . وفى المقابل ، فإن إبعاد الصورة فجأة هو ما يعرف باسم « اللقطة المرتدة » (الارتداد) وهو ما يعنى « اللقطة المبتعدة فجأة » Zoom Out ، وهى اللقطة التى تبدأ من الوضع الكبير (أو القريب) من الموضوع المراد تصويره ، ثم تتحرك العدسة الزوم حركة سريعة إلى الوراء ، لتصبح صورة الموضوع فى وضع عام (أو بعيدًا جدا) Long Shot ، وأيضا تتوقف سرعة حركة العدسة فى هذه الحالة على الغرض الذى يهدف إليه المخرج من مثل هذه اللقطة . والحقيقة أن المخرج السينمائى المبتدئ غير الخبير قد يجعل هذا التأثير بمثابة اللعبة بين يدى طفل صغير يلهو بها بدون هدف أبعد من اللهو ، أما المخرج السينمائى المحنك الخبير فإنه يستخدم هذا التأثير المرئى بحرص شديد، بحيث يؤدى معناه فى المجال المناسب له .

ومن التزامات المخرج أيضا ، وهو يعد لتصوير المشهد السينمائى ، أن يحدد « وضع الكاميرا » فى كل لقطة ضمن هذا المشهد داخل مكان التصوير . والمقصود بـ « وضع آلة التصوير Camera set up » هو تحديد موقع الكاميرا داخل مكان التصوير السينمائى، بما ينشأ عنه من علاقات مكانية بين عناصر المنظر السينمائى ؛ التى تظهر فى إطار الصورة السينمائية ، وما

يمكن أن توحى به هذه العلاقات ؛ ذلك أنه من المفترض أن لا يتم اختيار موقع الكاميرا إلا بناءً على غرض محدد يقوم على العلاقات بين العناصر الموجودة فى مكان التصوير ، ففى فيلم «لقاء مع الماضى » (إخراج : يحيى العلمى) تم وضع الكاميرا بجوار رأس الشخص الذى يتعرض للركل بالقدم من خصمه ، بحيث كان اتجاه ركلات القدم نحو عدسة التصوير مما يضاعف من الإحساس بهذا العنف من حيث قوة الحركة وسرعتها .

كما أن هناك وضعًا مشهورًا للكاميرا متعدد الاستخدامات ، وهو الموقع الذى ينشئ حالة السجن الحقيقى (الواقعى) أو السجن الاعتبارى (المعنوى) ، حيث تفصل مجموعة من القوائم الرأسية أو القضبان أو الشبِاك المعدنية ، فى مكان التصوير ، بين الكاميرا وموضوع التصوير (شخص أو أشخاص) ، وقد نتذكر معًا أنه فى فيلم « المنزل رقم ١٣ » (إخراج : كمال الشيخ) تم وضع الكاميرا فى موقع داخل قفص الاتهام بقاعة المحكمة ، ليس تعبيرًا ذاتيا فقط عن وجهة نظر المتهم حبيس هذا القفص، بل أيضا تعبير عن فكرة أن النيابة العامة ، فى هذا الموقف ، هى حبيسة وجهة نظر خاطئة تقوم على اتهام إنسان شريف ، هو فى حد ذاته ضحية (عماد حمدى) بينما ينطلق الجانى الحقيقى (محمود المليجى) حرًا دون أن يعمل أحد على اكتشاف حقيقته .

كما يقوم المخرج السينمائى بتحديد الاتجاه الذى تأخذه الكاميرا بالنسبة للموضوع الذى يتم تصويره لكل لقطة من لقطات المشهد السينمائى ، وهذا هو ما يعرف بتحديد « زاوية التصوير» أو « زاوية الكاميرا » Shooting angle و Camera angle . وزوايا التصوير السينمائى تتعلق بأحد الاتجاهين الرأسى أو الأفقى ، وهى تتحدد فى المستوى الرأسى منسوبة إلى مستوى رؤية عين الشخص العادى ، أو ما يعرف باسم « مستوى نظر الشخص العادى» ، فتكون زاوية التصوير فى « مستوى النظر » إذا كانت الكاميرا تأخذ اتجاهًا يماثل الاتجاه الذى تأخذه العين البشرية عندما تصوب نظرها على شىء يقع فى مستواها تمامًا . أما «زاوية التصوير من أعلى مستوى النظر » high angle shot ففيها تأخذ الكاميرا اتجاهًا يماثل الاتجاه الذى تأخذه العين البشرية عندما تصوب نظرها على شىء يقع تحتها ، وفى المقابل فإن «زاوية التصوير من أسفل مستوى النظر » Low angle shot تعبر عن أن الكاميرا تأخذ اتجاهًا يماثل اتجاه العين البشرية عندما تصوب نظرها نحو شىء يقع فى مستوى أكثر منها ارتفاعًا . أما زاويا التصوير فى المستوى الأفقى فهى تلك الاتجاهات التى تأخذها الكاميرا منسوبة إلى هذا المستوى ، فتنشأ مثل هذه الزوايا من حركة الكاميرا أفقيا حول محورها الرأسى يمينًا أو يسارًا بين لقطة وأخرى ، مما يغير من مظهر العلاقات بين

المكونات الداخلة فى الصورة . وأخيرًا يشكل « الإطار المائل » حالة خاصة من حالات زوايا ا لتصوير السينمائى ، تنشأ من دوران الكاميرا ذاتها حول عدستها بمقدار ما ، وهو الأمر الذى يبث الإحساس بأن الأشياء القائمة رأسيا (عموديا على الأرض) تصبح مائلة (برج سكنى مثلا) وعلى وشك الوقوع .

كذلك على المخرج أن يحدد منسوب الكاميرا الخاص بكل لقطة ، أى تحديد مدى إرتفاع الكاميرا عن سطح الأرض فى مكان التصوير ذاته ، فإذا كانت قريبة من سطح الأرض فإنه يكون منسوبًا منخفضًا ، وإذا كانت قريبة من مستوى رؤية الشخص متوسط الطول فإنه يكون منسوبًا متوسطًا. وإذا كانت مرتفعة كثيرًا بعيدا من سطح الأرض يكون المنسوب مرتفعًا ، ونحن نستطيع أن تعرف على هذه الفكرة عندما نتذكر لقطة تصور قدمين تدبان على الأرض من عند موطئ هاتين القدمين ، فى مقابل لقطة تصور قمة شراع سفينة من عند طرف هذا الشراع العلوى .

وإذا كان على المخرج أن يفكر فى إعداد كل الخطوات السابقة عند التجهيز لتصوير المشهد السينمائى المجزأ إلى عدد من اللقطات ، فإنه بذلك يضع أمام عينيه تصورًا بالتكوين النهائى لكل لقطة من هذه اللقطات ، ولكنه فى نفس الوقت لا يقيد نفسه بالكامل بصفة مسبقة بما وضعه من تصور عن تكوين الصورة ،

فهذا التصور يكون دائما قابلا للتعديل عند الشروع فى التنفيذ الفعلى لتصوير اللقطة ، ما دام هناك ما يدعو إلى هذا التعديل، خاصة عندما يتأمل المخرج فى الموقف على طبيعته فى موقع التصوير عندما يتم الجمع بين الممثل وبين المنظر الذى يقع خلفه أثناء تصوير اللقطة ذاتها .

وهناك وسيلة تساعد المخرج على إعداد لقطاته السينمائية وهى « محدد الرؤية اليدوى » Hand - viewer وهو عبارة عن جهاز صغير يدوى يحدد إطار الصورة ويتيح لحامله أن يرى مساحة الصورة من خلاله ، فيتمكن المخرج بواسطته من تحديد موضع الكاميرا وتعيين زاوية التصوير فى نفس الوقت ، بما يماثل ما يمكن أن تراه الكاميرا من خلال عدستها فى نفس الظروف ، لذلك فإن هذا الجهاز متعدد النماذج ليماثل حالات عدسات التصوير المختلفة فى أبعادها البؤرية ، أو يكون من نوع خاص ذى بعد بؤرى متغير يقوم مقام هذه النماذج فى عملها . وإذا تصادف لنا مشاهدة تنفيذ لقطة سينمائية فإننا قد يمكننا أن نتعرف على المخرج بدون أية إشارات مسبقة ، وذلك من خلال ملاحظتنا لذلك الجهاز الذى يشبه النظارة ذات العدسة الواحدة الذى يتدلى على صدر المخرج ويضعه على عينه لينظر إلى موقع التصوير من حين لآخر ليحدد الكثير من مواصفات اللقطة السينمائية التى ينوى تنفيذها .

وفى الواقع فإن المخرج السينمائى ، وهو يتصدر قائمة طاقم الإخراج ، فإن ذلك يعنى أن هناك من يعملون فى معاونته من بقية هذا الطاقم ، وهم من يعرفون باسم « مساعدى المخرج» ، وهم يتدرجون فى الأهمية بدءًا من « مساعد المخرج الأول . (الرئيسى) وانتهاءً (عندنا فى مصر) بالشخص المسئول عن لوحة «الكلاكيت». ومساعدو المخرج لا يتولون أعمالا ذات طابع إبداعى، فهم ليسوا شركاء للمخرج فى عمله الفنى الإبداعى . ولكن عملهم يقتصر على تسهيل عمل المخرج (الذى سبق أن أشرنا إليه) أى أن نطاق عمل « طاقم مساعدى الإخراج » لا يتعدى حدود المساعدة أو المعاونة بمعناها الحرفى ، الذى يحمل إشارة كافية إلى طبيعته الإدارية الغالبة . وإذا كان مساعد المخرج ، بهذا المعنى ، ليس هو نائب المخرج وليس مشاركًا فى إخراج الفيلم ، إلا أننا سنكتشف أنه يملك سلطات واسعة بحكم مسئوليته العملية التى تلازم العمل فى الفيلم منذ التحضير له ، حتى إعداد نسخ العرض ، فيكون بذلك المسئول الفعلى عن تقدم العمل ، وخاصة فى مرحلة التنفيذ

والحقيقة أن عمل مساعد المخرج يتصل بقطبى تنفيذ إنتاج الفيلم السينمائى ، المخرج والمنتج (أو مدير الإنتاج) ، فإذا كان الأول يسعى بكل طاقته لصنع فيلم جيد ، والثانى يعمل على تنفيذ الفيلم وفقًا لجداول العمل الموضوعة والميزانية المقررة ، فإنه على مساعد المخرج أن يعمل لصالح تحقيق هدف كل من الاثنين

فى آن واحد : المخرج ومدير الإنتاج، للحصول على فيلم جيد فى حدود التقديرات المالية المقررة له .

لذلك يبدأ عمل « مساعد المخرج » فى مرحلة « التحضير»، من خلال تعاونه مع مدير الإنتاج فى عمل « تحليل » للسيناريو ، من خلال ما يسم بـ « التقسيم » breakdown ، الذى يعنى وضع كشوف مفصلة تحتوى على كل مطالب الفيلم ، وذلك من خلال إدراج كل مناظر الفيلم والمشاهد الخاصة بكلِ منظر منها ، بذكر كل منظر على حدة ومعه جميع المستلزمات الخاصة به ، ليساعد كل من يرجع إليه على التعرف على ما يلزم عمله بالتحديد بالنسبة لكل منظر منها . وتشتمل تفاصيل البيانات التى تُعد فى هذه الكشوف على البنود الآتية : رقم المنظر (أو مكان التصوير) - رقم المشهد الذى يدور فيه - رقم صفحة السيناريو الذى يذكر فيها المنظر - وصف مختصر للحركة بحسب ما هو مذكور فى «السيناريو» - توضيح زمان الحدث داخل المنظر (نهار/ ليل) (وسوف نرى أن هذا يهم طاقم التصوير ومن يعاونونه من عمال إضاءة وكهرباء) - توضيح ما إذا كان المنظر داخليًا أو خارجيا ، وما إذا كان موقع التصوير بالاستوديو ذاته (قاعات تصوير / بلاتوهات أو ساحات ملحقة به) أو خارج الاستوديو - بيان الممثلين المطلوبين فى هذا المنظر وعدد أفراد المجاميع

(كومبارس) - قائمة بالأكسيسوار المطلوب - ذكر خصائص المنظر بالتفصيل (سقف منخفض - سلم من طراز معين - باب الحائط ... إلخ) .. بيان بالملابس اللازمة - المؤثرات المرئية (خاصة بالصورة) والمؤثرات المسموعة (خاصة بالصوت) المحتمل الاحتياج إليها أثناء العمل اليومى - وما يحتاجه العمل من تفاصيل أخرى تتوقف على ظروف الإنتاج الخاصة بكل فيلم على حدة ، فتفاصيل عملية التحضير هذه ليست واحدة فى كل الأفلام (أفلام عالية التكاليف ذات إنتاج كبير فى مقابل أفلام منخفضة التكاليف - أفلام تاريخية فى مقابل أفلام معاصرة - أفلام استعراضية فى مقابل أفلام غير استعراضية ، .. إلخ) .

ولا تتاح الفرصة كافية لمساعد المخرج لمناقشة المخرج باستفاضة إلا فى مرحلة التحضير ، فهو يجب عليه أن يناقش السيناريو معه ليقوم بتجهيز مطالبه عن كل يوم طوال مدة العمل فى الفيلم ، ويبدأ عمل مساعد المخرج الحقيقى المنظور للجميع مع دخول الفيلم فى مرحلة التنفيذ ، إذ تتطلب كل خطوة من خطوات التنفيذ عملاً خاصا من مساعد المخرج لتذليل كل العقبات التى قد تعترض هذا التنفيذ ، وعلى ذلك نستطيع أن نستنتج أن مساعد المخرج assistant director هو لسان حال المخرج ، الذى يتولى عنه معظم الأعمال الإدارية ، من تحضير قبل

التصوير ومتابعة أثناء التنفيذ ، كما أن مساعد المخرج يعد بمثابة « ضابط الاتصال » بين طاقم الإخراج وطاقم الإنتاج ، فإذا كان عمله يبدأ فى مرحلة التحضير من خلال « تحليل السيناريو » (كما أوضحنا قبلا) فهو عليه فى مرحلة التنفيذ أن يكتب جداول العمل اليومية ليوزعها على الأقسام الفنية المختلفة (هندسة المناظر - اكسيسوار - تصوير - إضاءة - كهرباء - ملابس - مكياج ... إلخ) . مع إخطار العاملين فى المنظر (فنانين ، فنيين) بموعد التصوير ومكانه فى كل يوم . يضاف إلى ذلك كله ، أن من اختصاصات مساعد المخرج ، فى موقع التصوير ، أن يتأكد من تواجد كل المتطلبات اللازمة للتنفيذ فى هذا الموقع ذاته فى أثناء التصوير ، كما أنه يتولى تدريب الممثلين وتلقينهم الحوار الذى ينطقون به فى كل لقطة وإرشادهم للحركة المطلوبة فيها .

ولأن المهام المذكورة سابقًا هى مهام متعددة ومتداخلة أحيانًا ، فإن مساعد المخرج لا يقوم بها كلها وحده فى نفس الوقت، إنما يعاونه آخر هو المساعد الثانى ، وقد يساعده أكثر من واحد ، خاصة إذا كان الفيلم يحتوى على عدد كبير من المناظر الجماعية ، لذلك فإن « مساعد المخرج الثانى » Second assistant هو الذى يتولى تنفيذ ما يعهد به إليه المساعد الأول ، إلا أن أهم ما يقوم به عادة هو تحريك ممثلى المجاميع فى المناظر التى

تحوى عددًا كبيرًا من الممثلين الثانويين سواء كانوا من المتكلمين أو الصامتين (كومبارس) . وعادة ما يتولى مساعد مخرج خاص (غالبًا ما يكون من الإناث فى الخارج ومن الجنسين فى مصر) مسئولية ملاحظة تنفيذ « الصياغة المكتوبة» أو « النص السينمائى» أثناء التصوير ، وهو أمر يتضمن عددًا من المهام ، فى مقدمتها مراقبة حركة الممثل وحواره وانفعاله النفسى أثناء تصوير اللقطة الواحدة ، مع تسجيل كل الملاحظات الخاصة بالملابس ومحتويات المنظر وتكوين الصورة فى كل لقطة وكل موقف ، وذلك للمحافظة على الوحدة فى تتابع اللقطات ، التى يتم تصويرها فى أوقات مختلفة أو متباعدة وغير متصلة ، حتى تبدو طبيعية ومنسابة ، عندما يجرى العمل فى جمعها وتركيبها ، وإعادتها إلى ما كانت عليه فى السياق الطبيعى . وأبسط مثال لهذا العمل وأهميته هو خروج الشخصية من مكان ما فى السياق الفيلمى وهى ترتدى زيا معينًا (اللون - والطراز) لتصل إلى مكان آخر أو تخرج من باب المسكن لتستقل السيارة الموجودة أمامه بالطريق ، فمن المفترض أن تكون جميع تفاصيل هذا الزى واحدة فى اللقطتين اللتين تعبران عن هاتين الحركتين . ويحضرنا الآن مثال من فيلم «وثالثهم الشيطان» (إخراج : كمال الشيخ) فالممثل « محمود ياسين» يطرق باب منزل وهو يحمل حقيبة ملابس من طراز معين

ولون معين ، فى لقطة ، تتلوها لقطة أخرى له من داخل المسكن وهو يجتاز بابه من الخارج للداخل ولكنه يحمل حقيبة مختلفة الطراز واللون والحجم أيضًا ، فقد تم تصوير اللقطة الأولى فى زمان ومكان مختلفين عن نظيريهما فى اللقطة التالية ولم يهتم المكلف بالتتابع بالتسجيل الدقيق لمواصفات الحقيبة والحفاظ عليها لإعادة تصويرها فى اللقطات المتتابعة التى تظهر فيها ، والأمثلة على أهمية التتابع لا حصر لها . وفى كل الحالات هناك مساعد « أخير » للإخراج ، يتواجد فى نهاية طاقم الإخراج عندنا فى «مصر» ، وهو عامل الكلاكيت» Clapper boy ، وهو المسئول عن كتابة البيانات المطلوبة على لوحة الأرقام (لوحة الكلاكيت) وتنفيذ هذه البيانات صورة وصوتا ، فهو يضع اللوحة فى مواجهة الكاميرا عند دورانها لتصوير اللقطة ، فتسجل اللوحة بما عليها من بيانات ، بينما ينطق هذا العامل بهذه البيانات ذاتها ويسجلها على شريط الصوت مهندس الصوت ، باعتباره أول صوت فى اللقطة ، ثم ينتهى الأمر بقيام هذا العامل بصفق ذراع « الكلاكيت» ، الذى يبدأ تصويره وهومنفصل عنه لكى تلتصق هذه الذراع بجسم اللوحة تماما عندما يقرعها بعد ترديد رقم اللقطة ودفعة تصويرها (كلاكيت أول مرة - ثانى مرة .. تاسع مرة ..) ثم يخرج هذا العامل من مجال الصورة سريعًا ليبدأ تنفيذ اللقطعة بحسب تعليمات المخرج . وعندما يجرى العمل لتصوير لقطةصامتة (غير مصحوبة

الذراع المتحركة (الجزء المتحرك)

مفصلة

لوحة البيانات (الجزء الثابت)

مشهد	لقطة	الإعادة
١٦	٩	III
فيلم « .... »		
المخرج	مدير التصوير	
....	....	

«الكَلاكيت» (لوحة الأرقام)

بحوار) فإنه يكتفى بتصوير اللوحة بدون استخدام ذراعها المتحركة (سواء منطبقة أو منفصلة) وبدون ترديد رقم اللقطة (ليس هناك تسجيل للصوت) . وأحيانًا لا تمكِّن ظروف العمل فى تصوير اللقطة من أن تبدأ بتصوير لوحة الكلاكيت وتسجيل صوت العامل ببيانات اللقطة، مثل قرب وجه الممثل من الكاميرا ، بما يمكن أن يسببه له «الكلاكيت» من إزعاج أو توتر قبل تصويره فى لقطة قريبة . C. U، فيتم تصوير اللقطة كاملة ، ثم يخرج الممثل من أمام الكاميرا لتحل لوحة الكلاكيت محله ، ولكن يتم تصوير بياناتها بالمقلوب (فتكون اللوحة منقلبة أمام الكاميرا) كعلامة على أن لوحة الكلاكيت . بالنسبة لمثل هذه اللقطة بالذات - هى فى نهايتها وليس فى بدايتها كالمعتاد .

وعادة ما يبدأ المخرج عمله فى المنظر الخاص بموقع التصوير السينمائى ، بتصوير ما يعرف باسم « اللقطة الرئيسية» فى المشهد ، (ماستر شوت) master Shot وهى عبارة عن لقطة عامة توضيحية (فى العادة) تكشف معالم المنظر وتوضح العلاقات بين الأشخاص والأشياء (التى سوف تظهر فى اللقطات التفصيلية اللاحقة التى يتم تصويرها فى المنظر بعد ذلك) فبعد تصوير هذه اللقطة يتم تغيير أوضاع الكاميرا والزوايا وغيرها لتصوير باقى لقطات المشهد المختلفة ، بحسب ما أعده المخرج من « تقطيع فنى » له وإذا كانت اللقطة السينمائية (أثناء التصوير) تبدأ (من الناحية الرسمية) بنداء المخرج « أكشن» (بمعنى تمثيل) وتنتهى بندائه « كت » (بمعنى اقطع) فإنها تبدأ من الناحية العملية الصرف بنداء مساعد المخرج « كلاكيت» (ليبدأ عامل الكلاكيت مهمته) وتنتهى بإشارة هذا المساعد إلى المسئولين عن توصيل الطاقة الكهربائية ؛ فتطفأ الأنوار وتتوقف أجهزة التسجيل الصوتى . وأحيانا قد تعاد اللقطة تصويرًا أكثر من مرة إذا لم تنل رضاء المخرج لأى سبب من الأسباب التى يراها ، وقد يكون ذلك لسبب آخر خارج نطاق رضاء المخرج ، مثل تلعثم الممثل أو نسيانه الحوار ، أو عطل مفاجئ فى أى معدة أو آلة من معدات العمل أو آلاته (كاميرا - مصباح إضاءة ... إلخ) أو حتى بسبب انقطاع التيار

الكهربائى فجأة . أما اللقطات التى تحوز رضاء المخرج فهو يؤشر عليها لطبعها مع استبعاد الأخرى .

وكما ذكرنا من قبل (الفصل الثالث) فإنه لا يتم فك المنظر (الديكور) قبل مشاهدة نتائج التصوير فيه (على الأقل) وإن كان هناك من السينمائيين من يشاهدون إنتاج العمل اليومى يوما بيوم، فقبل بداية عمل اليوم بالاستوديو تتم مشاهدة ما تم تصويره فى اليوم السابق (بعد تحميض الفيلم السالب وطبعه علي نسخة موجبة) ونتائج العمل اليومية هذه هى ما تعرف باسم « النتاج اليومى » ويعرفها الكثيرون باسمها فى الإنجليزية (الرشيز) rashes أى « النسخة العاجلة » من أفلام الصورة والصوت؛ التى يتم تصويرها و تسجيلها ، ويطبعها « المعمل السينمائى » يوميا ، ليشاهدها المخرج ومساعدوه ورؤساء الأقسام الفنية (صورة - صوت - هندسة مناظر ... إلخ) وقد يشاهدها معهم ممثلو الأدوار الأولى أيضًا ، وذلك فى صباح اليوم التالى ، قبل بدء العمل ، لمتابعة ما يمكن استغلاله من اللقطات فى نسخة العمل (فنون المشاركات اللاحقة) أولاً بأول ، وتعديل ما يظهر أنه فى حاجة إلى ذلك ، أو إعادة تصوير ما يتطلب هذه الإعادة ، خاصة قبل فك المنظر (الديكور) .

ربما يكون ما سبق كله كافيا للدلالة على أن نجاح الفيلم السينمائى يعود الفضل فيه (بصفة أساسية) إلى المخرج ، كما أن فشله يقع وزره (دائمًا) على عاتق المخرج ، لذلك يحرص المخرج عادة على النظر إلى الفيلم من خلال عينى المتفرج ، وهو يأمل أن يتحقق ذلك الانسجام المفترض توافره بين المتفرج والفيلم الذى يشاهده .

الفصل الخامس

التشخيص

قد يتبادر للذهن ، للوهلة الأولى ، أن المقصود بـ «التشخيص» هو قيام الممثل بأداء دور تمثيلى ، خاصة أن الكثيرين منا قد يتذكرون أن الاسم الذى كان يُعرف به الممثل لدى بعض الأجيال السابقة هو « المشخصاتى » ، إلا أن مفهوم التشخيص فى فن صناعة الفيلم السينمائى يتسع إلى ما هو أكثر من ذلك بكثير ، فالفيلم السينمائى ذاته هو نوع من « التشخيص» لكل مكونات الصورة السينمائية التى يعرضها على الشاشة ، إلا أنه ليس هو المقصود بكلمة « التشخيص » التى نضعها عنوانًا لهذا العنصر من عناصر فنون « موقع التصوير » ، فالحقيقة أن عنصر «التشخيص» على الشاشة السينمائية يتصل بظهور الكائنات الحية « البشرية

وغير البشرية » وغير الحية على الشاشة وتتخذ لنفسها موقعًا ظاهرًا داخل المنظر السينمائى . وإذا كان التشخيص بهذا المعنى يتضمن فكرة الأداء التمثيلى، فإنه يشمل بجواره أيضا فكرة التواجد المادى من غير أداء تمثيلى ، ما دام هذا التواجد ذاته يشكل أية فعالية فى معنى الصورة السينمائية ، لذلك فإن مفهوم «التشخيص» يسرى على فن صناعة الفيلم السينمائى بكل فصائله ، فينسحب على الأفلام غير الروائية مثل التسجيلية والتوثيقية والتعليمية .. إلخ . وعلى ذلك فإن مفهوم التشخيص فى « فن صناعة الفيلم السينمائى » تقوم على فكرة التواجد المادى المعبر للموضوعات داخل إطار الصورة السينمائية ، ويتجلى هذا النوع من التواجد المادى المعبر ، أى يتجلى التشخيص ، فى صورتين ، تكادان أن تكونا متلازمتين غير منفصلتين عن بعضهما البعض، تتصل إحداهما بفكرة « الأداء التمثيلى » والأخرى لا تتصل به .

وعادة ما ترتبط فكرة الأداء التمثيلى بشخص الممثل ذاته ، وهذا حقيقى (ولكنه ليس كل الحقيقة كما سنرى) فأداء « الممثل السينمائى » أمام الكاميرا هو أعلى مراحل التشخيص على شاشة العرض السينمائى وأجلاها ، فى نفس الوقت ، سواء كان ممثلا للأدوار الرئيسية أو غير الرئيسية ، إن أداء الممثل هو واحد من «فنون الأداء Performing arts ، وهى الفنون التعبيرية التى

توصف بأنها تبدأ وتنتهى بمجرد أدائها كالعزف الموسيقى والغناء والتمثيل والرقص ، إلا أن فنون الأداء هذه وقد أصبحت قابلة للتسجيل تسجيلا مسموعًا أو مرئيا أو مسموعًا مرئيا معًا (السينما - التلفزيون) لذلك يكتسب أداء « الممثل السينمائى بعدًا تعبيريًا جديدًا يجعله يختلف عن أداء « الممثل المسرحى » ، وهو ما نشأ بسببه مفهوم « الحرفية الكاملة للتمثيل السينمائى » لذلك يعتمد تقويم أداء الممثل السينمائى على تحديد دور كل من المخرج والممثل فى هذا المجال . فللمخرج يُنسب اختياره للممثل قبل تصوير الفيلم (ملامح الوجه - مقاسات البدن - درجة القبول العام - العنصر الجماهيرى ... إلخ) ثم إدارته له أثناء التصوير (الحركة الجسمانية - الأداء الصوتى - التعبير بملامح الوجه وخاصة فى اللقطات القريبة والقريبة جدا ... إلخ) . فإذا كان المخرج موفقًا فى اختيار الممثل وفى إدارته له ، فإن على الممثل أن يجيد أداء دوره ، وهو الأمر الذى يتوقف على مدى تمكنه من تقمص الدور المسند إليه in character وذلك بتحقيق كل متطلبات الشخصية وخاصة تصرفات الممثل السينمائى المرئية (المشية - الوقفة - الإيماءة - اللوازم السلوكية - المسافة بين الممثل وسائر الشخصيات والأشياء) .

فإذا كان ما سبق ينطبق على أداء «الممثل الفرد » فإن كثيرًا من الأفلام السينمائية تتوقف قيمتها الفنية ، فى جزء كبير منها ،

على أداء المجاميع ، بل إن هناك من يرى أن مناظر المجاميع هى واحدة من الصفات التى تميز الفن السينمائى عن غيره من الفنون، مما يتطلب العناية بتحريكها في اتجاهات محددة بوضوح ، مع تنظيم حركات أفرادها فى أدق التفاصيل (تذكر مهام مساعدى المخرج) . كما يتصل بمجال أداء الممثل ما يعرف بأداء « الممثل غير المحترف » الذى يطلق عليه البعض « الممثل العابر » ، وإن كان الممثل غير المحترف ليس عابرًا دائمًا ، ففى حالات كثيرة يتم الاستعانة بالممثل غير المحترف سواء فى الأفلام الروائية أو غير الروائية ، خاصة إذا كان يتمتع بخصائص تلائم دورًا تمثيليا معينًا ، ويصعب تواجدها بين الممثلين المحترفين (عجوز طاعن فى السن يتكرر فى عدد كبير من المشاهد أفضل من استخدام ممثل محترف صغير السن يحتاج إلى مجهود كبير من الماكيير لعمل المكياج المناسب ... إلخ) .

ولكن الأمر الذى لابد أنه يعنينا فى هذا المجال هو أن هناك خصوصية مميزة تمامًا لأداء الممثل السينمائى أمام الكاميرا ، وهى بذاتها تعد - فى نفس الوقت - مشكلة فن الممثل السينمائى، فنحن نعرف أن ترتيب التصوير ، أثناء تنفيذ الفيلم السينمائى فى موقع التصوير ، يختلف عن ترتيب الصياغة المكتوبة فى صورتها النهائية (نص السيناريو) ، وإذا كان كل من المخرج وبقية الطاقم الفنى للفيلم يتعاملون مع التتابع داخل الفيلم من خلال نظام مادى

إدارى محكم ، عن طريق التسجيل الدقيق لمكونات كل لقطة وظروف تصويرها ، فإن على « الممثل السينمائى» أن يقوم بمثل هذا التتابع من خلال ذهنه أولاً وبصفة أساسية ، فهو تتابع فى الذهن وليس فى واقع التصوير ، ولا حتى فى حقيقة الأداء ، فحقيقة أداء الممثل لا تتجاوز كل لقطة على حدة ، إنما ينبع تتابع الأداء التمثيلى أمام الكاميرا ، ومن ثم على شاشة العرض من بعد ، من ذهن الممثل السينمائى ، لأنه عنصر معنوى صرف ، لا يمكن تحديده أو الإمساك به ماديا مثل ملابس الممثل أو حتى مكياجه . فإذا كانت مسئوليات التتابع تقع فى آلياتها على عاتق طاقم من الفنيين (خاصة الإخراج والتصوير) فإن مسئولية تتابع الأداء التمثيلى تقع بكاملها على عاتق الممثل ، حتى وإن كان على المخرج أن يراقبها ، خاصة إذا عرفنا أنه قد يفصل بين لقطتين فى مشهد واحد زمن كبير أثناء التصوير ، بل قد يتم تصويرهما أيضًا فى مكانين مختلفين . لذلك كان على الممثل السينمائى - بالذات - أن يكون سريعًا فى تقمص مشاعر كل مشهد ، ثم كل لقطة ، على حدة بمجرد التواجد فى موقع التصوير .

وفى مجال الأداء التمثيلى ، لا نستطيع أن نغفل أنه إلى جانب النجوم السينمائيين وممثلى الصف الأول والثانى وصغار الممثلين وأفراد المجاميع (كومبارس) توجد فئات أخرى من المكلفين بالأداء التمثيلى أمام الكاميرا ، فهناك البدلاء Stan - ins

فـعـادة يكون لكل نـجم « بديل » وهو شـخص من نفس حـجم ولون بشـــرة النجم (غـــالبًــا) يقف مكان النجم أثناء توزيع الأضـــواء أو تعديلها وضبط زوايا الكاميرا وقياس المسافة بينها وبين موضع النجم ، وهؤلاء البـدلاء قد يـأخذون مكان النجوم فى الفيلم نفسـه ، ولكن فى العـادة يتم إسناد مـثل هذا العـمل إلى مـا يعـرف بـاسم « المـقلدين » Doubles (نطلق عليهم اسم « دوبلير» عادة) فعندما تكون هناك لقطة بعيدة لا يمكن معها تبين مـلامح النجم بوضوح أو كان هناك أى احتمال لإصابته أثناء تمثيل المشهد أو اللقطة ، ففى هذه الحـالة يحل « الـدوبليـر » أو « المقلد» مكانه . كما أن مشـاهد المشـاجرات الكبيرة يتم تنفيذها بـواسطة فرق خاصـة تؤجـر لهذا الغرض ، حمـاية للممثلين من جهة (معرضون للإصابات) وتوفيـرًا للوقت والتكاليف (مـدربون على روتين مـحـدد) ويصل الأمـر إلى اسـتـخـدام بهلوانات Stunts من ذوى القـدرات الخـاصـة على أداء الحـركـات الخطرة (تحطيم سيـارة - قـفـز من طائرة - السبـاحـة وسط المواد المشتعلة كالبترول ... إلخ) وهؤلاء البهلوانات عـادة ما يتقاضون أجورًا عالية نظير قيامهم بهذه الأعمال الخطرة .

وإذا كنا قـد ذكـرنا أن « التـشـخـيص » ، كـأحـد فنون مـوقع التصـوير ، يتجـاوز الأداء التمثيلى ، فـإن من عناصـر « التشـخـيص السينمائى» مـا هو متصل بالممثل السينمـائى فى أكثر من صـورة ، مثل الملابس والمكياج ، فلم يعد هناك حاجة إلى إثبات أن «الزى»

الذى يرتديه المـمثل هو جـزء أساسى من شخـصيـته ، يصل فى قيمته الفنية إلى أنه أصبح له قيمة تعبيرية مؤثرة فى أسلوب العمل السينمـائى . والزى فى مفهـومـه الدقيق يقتصـر على « المـلابس» و«مكمـلاتهـا» (الحلى - سـاعـات اليـد أو الجـيب - حـقـائب اليـد - حـافظات الأوراق ... إلخ) . والمـلابس من حيث عنصـر « الزمن » قد تكون معـاصـرة (الزمن المعـاصـر لتصوير الفيلم) أو حديثة (لا تتـعـاصـر مع تصـوير الفيلم ولكن تتصل بـالزمن السـابق له بفـتـرة قصيرة نسبيا مثل الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين) أو تاريخية (قـدمـاء كل من المصـريين والإغـريق والفـرس ... إلخ) أو خيـاليـة مسـتـقبلية أو مـاضيـة (كائنات فضـائيـة متـخيلة - كـائنات وعـوالم بشـرية منقـرضـة) . ويتـصـل بالمـلابس مـا يعـرف بـاسم «مكمـلاتها» ، فـالمكمـلات هـى الشق الثانى من مفهـوم « الأزياء » أو «المـلابس» ، وهـى بنفس القـدر من الأهـمـيـة كـالمـلابس ، وليـست مجـرد « تكملة » لها ، وإنمـا الاسم هو للتفـرقـة بين المـلابس التى تغطى جسد الإنسـان بالضرورة وبين غيرها ، ممـا قـد يسـتغنى عنه الإنســان (غطاء رأس - جـورب - قـفـاز - منديل - شـارة خـاصـة بوظيفة معينة ... إلخ) .

والحـقيـقـة أن « الأزياء » تأتى فى موقـع التشـخيص بالتواجد أمام الكاميـرا (ثم على الشاشـة) من خلال التمثيل بها عـادة ، وهذا هو الأمـر الغـالب (الممـثل يرتدى جلبـابًا - الممـثلة ترتدى فسـتـان

سهرة .... إلخ) . ولكن الأزياء قد تأتى فى موقع الأداء التمثيلى ذاته ، فتؤدى دورًا خاصا بها من خلال التمثيل معها (الأرمل يخرج فستان زفاف زوجته الراحلة من دولاب الملابس يتأمله - يلتقط الرجل منديلاً سقط سهوًا أو عمدًا من المرأة التى يحبها - فى فيلم « دماء على النيل » تحرق « هند رستم » ملابس زوجها المقتول بعد أن تأكدت من سبق خيانته لها مع غازية السوق ... إلخ) . كما أن الأزياء قد تدل مباشرة على نواح شخصية خاصة بمن يرتديها (ضابط جيش - عسكرى مرور - رجل دين - طالب علم - مسجون - راعى بقر أمريكى ... إلخ) كما يتمثل ذلك أيضا فى بعض الأزياء الوطنية التى تدل على جنسية من يرتديها بصفة مباشرة (السارى الهندى - غطاء رأس الهندى الأحمر ... إلخ) .

كما يتجلى « التشخيص السينمائى » ، من خلال اتصاله بأداء الممثل السينمائى ، فى عنصر « المكياج » (أو التنكر make- Up (بالفرنسية: maquillage) وهو ما يعنى بصفة عامة أى تصرف فى الشكل الخارجى الظاهر لأجزاء جسم الإنسان كله ، وذلك باستخدام أدوات وخامات معينة ، سواء كان تصرفًا بسيطًا (يتوقف عند حدود التصحيح الشكلى) أو كان تصرفًا مركبًا معقدًا ؛ من شأنه التغيير فى شكل الشخصية تغييرًا واضحًا . وإذا كان نطاق « المكياج » (بهذا المفهوم) واسعًا ؛ بحيث يشمل جميع أجزاء جسم الإنسان ، إلا أنه

من الملاحظ - فى نفس الوقت - أن الوجه (الرأس عادة) هو أهم أجزاء جسم الإنسان التى تخضع للمكياج ، وخاصة فى مجال « فن صناعة الفيلم السينمائى » ، لذلك هناك نوعان من استخدام المكياج وخاماته فى هذا الصدد ، أولهما هو «المكياج» بغرض تصحيح العيوب الخلقية Corrective أى إصلاح العيوب الطبيعية فى تكوين الوجه (خد غائر - أنف شديد الحمرة - آثار لحية زرقاء - بقع جلدية ... إلخ) وهو ما يمكن تسميته « الميكاج البسيط » أو «التصحيحى » . والنوع الآخر من المكياج هو الخاص بغرض خلق الشخصية ، فيؤدى غالبًا إلى تغيير ملامح الشخصية تمامًا ، إلى حد أنه أحيانًا يصعب التعرف عليها لو لم يكن المتفرج على علم مسبقًا بالممثل الذى يؤدى دور هذه الشخصية (تذكر وجه الأميرة الجميلة المحترقة فى فيلم « الناصر صلاح الدين ») ويصل الأمر فى هذا النوع من المكياج إلى درجة إعداد « أقنعة » mask ذات ملامح خاصة (الساحرات - الكائنات الممسوخة/ تذكر فيلم «الرجل الفيل » ... الخ) من أجل أفلام بعينها لا تقوم لها قائمة فنية بدون عنصر المكياج من هذا النوع ، ولكن أغلب حالات المكياج الخاصة بتغيير الشخصية تتصل بالتعبير عن مرور الزمن على هذه الشخصية (لاحظ مكياج النجم « كمال الشناوى » فى فيلم « المرأة المجهولة » يقابله مكياج النجم « نور الشريف » فى فيلم « وضاع العمر يا ولدى ») . كما يدخل فى نطاق هذا النوع من

المكياج ما يختص بصفات الأجناس الوطنية أو القومية ذات الملامح المميزة (المغول - الزنوج) ، لذلك فكثيرًا ما يقوم المختص بفنون المكياج « الماكيير » maquilleur بعمله بمساعدة واحد أو أكثر من مساعد .

وإذا كان أداء « الممثل البشرى » يتصل بفكرة « التشخيص السينمائى » بوضوح ، فإن هناك نوعًا آخر من الأداء أمام الكاميرا السينمائية لا يقل أهمية عن ذلك فى أحيان كثيرة ، هو أداء « غير الممثل البشرى » ، فما هو غير الممثل البشرى الحى ، وله وجود على الشاشة السينمائية ، يمكن أن يندرج فى مفهوم « التشخيص السينمائى » تحت مسمى عام وهو « أداء الأشياء » . والأشياء المؤدية فى مجال « فن صناعة الفيلم السينمائى » ، هى غالبًا أشياء ذات شخصية ، بغض النظر عن صفاتها المادية الظاهرة كالحجم أو الحركة أو اللون المميز ، وبذلك فهى تزيد على أن تكون مجرد مكملات للمناظر أو الشخصيات الحية ، وربما كانت الملابس ومتعلقاتها أوضح ما يكون فى هذا المجال ، وإن كنا قد ألحقناها بتشخيص الممثل السينمائى لما أوردناه من مبررات . وتتنوع الأشياء المؤدية فى الفيلم السينمائى تنوعًا كبيرًا ، ويكاد أن يكون غير محدود ، وهذا الثراء فى تنوع الأشياء يقابله ثراء مماثل فى تنوع استخداماتها فى هذا المجال ، فالأشياء قد تكون كائنات حية كما قد تكون من الجوامد ، فهناك ممثلون من الحيوانات

أيضًا ، ومنها ما يتم تدريبه لهذا الغرض (الشمبانزى فى الفيلم المصرى « القرداتى » - وهناك أمثلة لا نهاية لها من الأفلام الأمريكية) إذ توجد فى هوليوود حيوانات مدربة من جميع الأنواع وخاصة الجياد المدربة على التعثر والسقوط فى المعارك والمطاردات) . وقد تكون الأشياء واقعية أو خيالية (طائر الرخ العملاق - الحصان ذو الأجنحة فى فيلم « لص بغداد » - المخلوق الفضائى فى فيلم « E . T . » ... إلخ) كما تتنوع الأشياء من حيث حجومها من أضخم الكائنات أو الآلات (فيل - طائرة - حاملة طائرات) أو المخلوقات الخرافية (كينج كونج - وحوش ما قبل التاريخ) إلى أصغر ما يمكن أن يوجد فى الحياة وقابل لأن يرى ماديا (ذبابة - نملة - زر فى قميص) . وقد تكون الأشياء ثابتة (تمثال على قاعدته) أو متحركة ، سواء بذاتها (حصان - سيارة) أو بالواسطة (مثل قيام الممثل بدفع مقعد من مكان إلى مكان آخر ، أو نقل حقيبة أوراق من مكانها ، ... إلخ) .

ومن الممكن أن يختلف أداء الشيء الواحد باختلاف الدور المنوط به فى الفيلم السينمائى ، شأنه شأن الممثل (النظارة السوداء فى فيلم « النظارة السوداء » علامة على التحلل وضياع الشخصية ، أما النظارة الطبية الخاصة بالمجاهد الليبى « عمر المختار » فى فيلم « أسد الصحراء » فهى أثر يتخلف عن بطل وطنى يكافح فى سبيل حرية بلاده حتى الرمق الأخير) . كما أن

لأداء الأشياء أهمية خاصة فى الأفلام الفكاهية غالبًا ، بحيث تصل إلى درجة من البطولة تقارع بطولة الممثل فى نفس الفيلم (الشمبانزى فى فيلم « القرداتى » – السيارة الفولكس فاجن فى الفيلم الأمريكى « العربة الطائشة » – سمكة القرش فى فيلم «الفك المفترس ») .

ثم يبقى أن فكرة التشخيص قد لا تتصل بمفهوم الأداء التمثيلى (أداء الممثل وأداء غير الممثل معًا) ، فساعة الحائط المعلقة تعلن وقتًا محددًا داخل المنظر السينمائى هى نوع من التشخيص السينمائى ، ومثال ذلك صور الشخصيات المعلقة على الجدران أو اللافتات بأنواعها (تذكر لافتة صغيرة تعلن « القناعة كنز لا يفنى » فى الفيلم المصرى « الأسطى حسن ») أو الكتابة على الجدران (هل نتذكر معًا الفنانة « سناء جميل » وهى تتشاجر مع الفنان « صلاح منصور » بسبب تهربه من الزواج بها تحت كتابة على الحائط تشير إلى مأذون الناحية فى فيلم « بداية ونهاية » ؟) أو الأعلام والرايات (ترتفع الراية السوداء أعلى مبنى سجن الاستئناف إشارة إلى تنفيذ حكم الإعدام المقرر فى يوم بذاته) . لهذا ذكرنا أن مفهوم « التشخيص السينمائى » يتسع لأمثلة لا نهاية لها ، وهو دائمًا قابل لكل الابتكارات الجديدة .

الفصل السادس

التصوير السينمائى

إن كل ما ذكرناه فى الفصول السابقة لا يمكن أن يتحول إلى واقع فنى ، ليصبح فيلمًا سينمائيا ما لم يتم تسجيله صورة وصوتًا والحقيقة أن الفن السينمائى ذاته هو فن الصور المتحركة ، أى أنه فن تصويرى فى المقام الأول ، فتاريخ السينما ذاته يبدأ بتاريخ الحصول على الصور المتحركة ، وهو أمر لم يتسن الوصول إليه إلا باختراع آلة التصوير السينمائى (الكاميرا السينمائية) . ونستطيع أن نلاحظ أن كل تقدم وتحسين فى تقنيات الفن السينمائى ، يبدأ من الصورة السينمائية غالبًا .

وإذا كانت تقنيات التصوير السينمائى غير متناهية ، إلا أنها قابلة للتصنيف بوضوح غالب ، ومن جهة أخرى فإن التصوير السينمائى ، باعتباره أحد فنون موقع التصوير ، يتصل بعملين فنيين متلازمين يتعلقان بغرض الحصول على الصورة السينمائية ، التى هى فى الأصل تبدأ من الفيلم السالب الخام ، وهذان العملان الفنيان هما توزيع الإضاءة وإدارة الكاميرا ، ويقوم المعمل السينمائى بالعمليات الكيميائية – الضوئية من خلال تدخلات ما بعد التصوير فى « فنون المشاركات اللاحقة » .

١- وتأتى مادة الفيلم السينمائى الخام فى مقدمة تقنيات التصوير السينمائى، استنادًا إلى منطق الأمور ، فجميع عناصر «فن صناعة الفيلم السينمائى » لا تظهر نتائجها إلا من خلال شريط الفيلم ذاته . والمقصود بالفيلم السينمائى السالب الخام هنا جميع أنواع الأفلام الخام التى يمكن استخدامها فى الإنتاج السينمائى من أفلام سالبة (نيجاتيف) negative تستخدم فى عمليات التصوير . وهذه الأفلام لها مقاسات متعددة ، بعضها منتشر الاستخدام وبعضها قليل الاستخدام ، وهناك منها ما هو فى سبيله إلى الانقراض ، فالأفلام ٣٥ مم تنتمى إلى النوع الأول ، والـ ٧٠ مم تنتمى إلى النوع الثانى ، والأفلام ٨ مم ، ٩مم تنتمى إلى النوع الثالث ، ولا تزال الأفلام ١٦ مم تستخدم فى الكثير من الأعمال السينمائية ، وخاصة تلك التى يتم تصويرها لمحطات التلفزيون المختلفة ، وفى الأفلام السينمائية قليلة التكاليف ... إلخ. أما الفيلم شائع الاستخدام فى مصر فهو ٣٥ مم . والمقصود بمقاس الفيلم هو عرض الشريط ذاته ، أى المسافة العمودية بين حافتيه ، أما أهم ما يميز شريط الفيلم السينمائى فهى الثقوب الموجودة فى جانبيه ، وهى التى عن طريقها يتم تحريك الفيلم وإيقافه فى الكاميرا أثناء التصوير بمعدل ٢٤ صورة (كادر) فى الثانية الواحدة (٢٤ إيقاف و ٢٤ تحريك) وسوف نعرف أن هذا المعدل هو المستخدم فى العرض السينمائى أيضا (انظر الفصل الأخير) .

٢- أما فنون آلة التصوير السينمائى ذاتها فهى تبدأ من حركة شريط الفيلم السالب (نيجاتيف) أثناء عملية التصوير السينمائى ، فالحصول على التأثير الحركى المرئى على شاشة العرض السينمائى هو النتيجة المباشرة لإمكانية تحريك الفيلم «النيجاتيف» داخل الكاميرا بطريقة متقطعة بمعدل معين (٢٤ ص/ث) من خلال حركة سير معينة ، ثم إعادة عرض الفيلم الموجب (البوزيتيف) pasitive ، من ذات النسخة السالبة ، بواسطة آلة العرض السينمائى بنفس نظرية التصوير ، وهى الحركة المتقطعة ، وبنفس سرعة حركة الفيلم النيجاتيف واتجاه حركته أثناء التصوير . ويستطيع الفنان السينمائى الحصول على عدد من التأثيرات المرئية من خلال تحريفه فى عنصرى الاتجاه والسرعة الخاصين بحركة الفيلم « النيجاتيف » ، فيؤدى إعكاس اتجاه الحركة إلى إظهار الحركة التى يتم تصويرها فى الطبيعة بشكل عكسى عند عرضها على شاشة العرض ، وهو التأثير المعروف باسم « الحركة العكسية revers action »، وهو ما نستطيع أن نتعرف على فائدته عندما نتذكر المشاهد السينمائية التى يخرج فيها الممثل من مياه حمام السباحة عائدًا إلى منصة القفز مرة أخرى ، أو ذلك الممثل الذى ينزلق على حاجز السلم (الدرابزين) من أعلى لأسفل ثم يعود منزلقًا من أسفل لأعلى ، أو ما نشاهده من حصان يركض إلى الخلف ، وهكذا (تذكر عودة زجاج النافذة المكسور على الأرض سليما إلى النافذة فى فيلم « عفريتة هانم»).

كما ينشأ التحريف فى سرعة حركة الفيلم « النيجاتيف» ، أثناء التصوير ، عن طريق تغيير سرعة هذه الحركة من المعدل القياسى العام للتصوير والعرض (٢٤ صورة /ث) ، فإذا زادت سرعة التصوير ينتج عنها إبطاء لمظهر الحركة عند العرض ، وفى المقابل فإن إنقاص سرعة التصوير يؤدى إلى زيادة إسراع مظهر الحركة عند العرض ، لذلك ينشأ عن زيادة السرعة فى التصوير ما نعرفه باسم « العرض بالحركة البطيئة slow motion effect »، وهو تأثير شائع فى المواقف العاطفية نراه فى تلك المشاهد المشهورة التى يجرى فيها الحبيبان بين الزهور ليلتقيا بعد فراق . كما ينشأ عن إنقاص السرعة فى التصوير ما نعرفه باسم « العرض بالحركة السريعة Fast motion effect »، وهو أيضا تأثير شائع غالبًا ما ينشئ انطباعًا ضاحكًا ، وهو ما يظهر بكثرة فى المواقف المضحكة فى الكثير من الأفلام .

٣- ويحضرنا فى مجال فنون التصوير السينمائى ذلك التأثير الناشئ عن تغيير أبعاد شاشة العرض ، حيث نرى أن هناك من الأفلام ما يُعرض على الشاشات العريضة ، وهو أثر أول ما ظهر كان من خلال النظام المشهور باسم « السينما سكوب » . والحقيقة أن محاولات تقديم صورة سينمائية ذات مستطيل مسرف فى الطول هى محاولات قديمة ، ترجع جذورها إلى عامى ١٨٩٣، ١٨٩٩ ، إلا أن أكثرها وضوحًا وشهرة كانت محاولة المخرج

الألمانى « آبل جانس» فى فيلم « نابليون » ١٩٢٧ الذى صوره بثلاث كاميرات سينمائية متجاورة ، ليتم عرضه بواسطة ثلاث آلات عرض متجاورة أيضا ، على شاشة عريضة تشمل مساحات ثلاث شاشات عرض متجاورة أيضا . وقد عرفت السينما المصرية التصوير بنظام « السينما سكوب » Cinemascope منذ منتصف الخمسينيات فى القرن العشرين ، وربما يتذكر أغلبنا أشهرها مثل أفلام « رد قلبى » و « بور سعيد » و «اسلاماه» و « الناصر صلاح الدين » . فأسلوب الشاشة العريضة يتفق مع الأفلام التى تدور أغلب أحداثها فى أماكن مفتوحة أو أماكن مغلقة ذات مساحات كبيرة (حصون - قلاع - معابد - قصور ضخمة - سدود - محطات سكك حديدية - موانئ بحرية - صحراوات شاسعة - ... إلخ) كما أن هناك نوعا من الارتباط الواعى بين اتساع شاشة العرض وبين نوعيات الأفلام التاريخية ، وخاصة الحربية منها.

وفى كل الحالات فإن العرض على الشاشة العريضة ، يبدأ بالتصوير من خلال الكاميرا السينمائية ، فالتصوير للسينما سكوب يتم من خلال تركيب عدسة تصوير من نوع معين تضغط المسافات الرأسية لتضمها فى مساحة أضيق مما هى عليه فى الواقع لتسجيلها على الفيلم ٣٥ مم العادى ، وعند العرض تستخدم عدسة عرض (مقابلة فى تأثيرها لعدسة التصوير) تقوم بتوسيع المسافات التى تم ضغطها على الصورة ، فتبدو الصورة على شاشة

العرض كبيرة الاتساع إلى الجانبين فيما يسمى باسم « الشاشة العريضة » .

٤- وإذا كان تحديد نوع حركة الكاميرا المستخدم فى تصوير اللقطة السينمائية يقع فى نطاق اختيارات المخرج السينمائى (كما سبق وعرفنا) من خلال إعداده لتصوير المشهد السينمائى فى موقع التصوير (التقطيع الفنى / ديكوباج) فإن تنفيذ تصميمات حركة الكاميرا المختلفة يقع على طاقم التصوير السينمائى ، وبالتحديد على طاقم الكاميرا (المصور ومساعديه) .

٥- وكذلك فإن المخرج وهو يحدد نوع العدسة المستخدمة فى تصوير اللقطة السينمائية ، يعرف أن مسئولية تنفيذ إعداده الفنى فى هذا المجال تقع أيضا على عاتق طاقم الكاميرا ، وهو ما يسرى على تنفيذ التصميمات الخاصة بكل من زوايا التصوير ووضع الكاميرا ومنسوبها ، وتحديد حجم اللقطة المطلوبة (مقاس المنظر) ما بين عامة ومتوسطة وقريبة .

٦- كما يمكن عن طريق بعض التصميمات والوسائل ، التى تتصل بإمكانيات الكاميرا السينمائية ، التحكم فى تعريض الفيلم «النيجاتيف » للضوء ، وذلك أثناء التصوير ، لإنتاج تأثيرات مرئية خاصة . ومن أهم هذه التأثيرات الخاصة فكرة « تقسيم الإطار » (أو تقسيم الكادر) حيث يتم تصوير اللقطة السينمائية أكثر من مرة، يتم فى كل مرة تصوير جزء من مساحة الصورة مع حجب

الأجزاء الباقية ، والمثال المشهور لذلك ، والذى نألفه فى مشاهداتنا السينمائية فكرة تمثيل أو أداء الممثل السينمائى مع نفسه (نجيب الريحانى فى فيلم « سى عمر» ، عدد كبير من أفلام إسماعيل ياسين : المليونير ، اللص الشريف ، .. إلخ) ففى مثل هذه الحالات يتم تجهيز حاجب معتم (كاشة) مقسم إلى قسمين ، يوضع أحدهما أمام شباك التصوير فى الكاميرا فيحجب الضوء عن الجزء من النيجاتيف الواقع خلف هذا الحاجب ، وبعد انتهاء تصوير اللقطة يعاد لف الفيلم النيجاتيف مرة أخرى بنفس المسافة التى تم تصويرها مع رفع الحاجب الأول ووضع الحاجب المقابل أمام شباك التصوير وإعادة تصوير اللقطة ثانية بنفس الممثل الذى قام بالأداء فى اللقطة الأولى ، وعند العرض النهائى للصورة يظهر أن الممثل يؤدى دورين على نفس الشاشة فى نفس المكان فى نفس الوقت . وقد أتاحت الاستخدامات المتعددة لهذه الفكرة البسيطة التفكير فى استغلالها على نطاق واسع من خلال وسائل تنفيذ أكثر دقة وتحكمًا فى المعمل السينمائى (كما سنرى لاحقًا فى فنون المشاركات اللاحقة) . وسوف نرى أيضًا أن وسائل الانتقال بين اللقطات مثل الاختفاء ثم الظهور ، والمزج ، كان يتم تنفيذها من خلال التصوير السينمائى ، بالتحكم فى الكاميرا فى بدايات اللقطات ونهاياتها المطلوب استخدام هذه التأثيرات فيها ، ولكن أمكن فيما بعد نقل مسئولية تنفيذها إلى المعمل السينمائى أيضا .

ومن المعتاد أن يتكون طاقم التصوير السينمائى من قسمين أساسيين ، أولهما يكون مسئولا عن الإضاءة السينمائية بصفة أساسية ، والآخر يكون مسئولا عن إدارة الكاميرا السينمائية بكل متعلقاتها وملحقاتها . ولكن المعتاد أيضًا أن يرأس طاقم التصوير كله رئيس واحد هو « مدير التصوير » ، الذى يكون هو فى نفس الوقت المسئول الأول والوحيد عن الإضاءة فى موقع التصوير السينمائى ، ويليه فى طاقم التصوير « المصور السينمائى » وهو المسئول الأول عن العمل على الكاميرا السينمائية ، ولكن من خلال إشراف « مدير التصوير » حتى لا يكون هناك أى تعارض بين الإضاءة وحركة الكاميرا أو نوع العدسة المستخدمة فى التصوير أو .. إلخ . ويعاون كل من مدير التصوير والمصور السينمائى عدد من المساعدين ، كل فى مجاله . ومن جهة أخرى ، فإننا نلاحظ – خاصة فى مصر – أنه كثيرًا ما يحدث أن يجمع شخص واحد بين مسئوليتى الإضاءة وإدارة الكاميرا معًا ، وهو ما نعرفه بأنه « مدير التصوير المصور » . وعمومًا ، فإنه بالنظر إلى واقع « فن صناعة الفيلم السينمائى » ، سنجد أن كلا من مدير التصوير والمصور هما فقط – من أعضاء طاقم التصوير – اللذان يتمتعان بصفة الإبداع الفنى (أو الخلق كما يطلق عليه أحيانًا) إذ إن عملهما يتيح لهما فرصة تنمية كل من الذوق والخيال ، أما بقية طاقم التصوير (إضاءة ، كاميرا) فإنهم يقومون بأعمال تتصف بالآلية عادة ، أو بأقل تقدير فإنها ذات طابع تنفيذى صرف .

ومدير التصوير Cinematogropher و derector of Photography هو المسئول السينمائى الأول عن جودة التصوير فى الفيلم ، وتبدأ مسئوليته من اختيار نوع الفيلم الخام المناسب للتصوير ، كما أنه يشارك برأيه فى تصميم المناظر ، خاصة فى مرحلة تنفيذها بالبناء والتشييد ، ومرحلة اختيار مواقع التصوير الخارجى ، وهنا تبرز ضرورة أن يكون ملما إلماما تاما بجميع فروع صناعة الأفلام السينمائية ، حتى يتمكن من القيام بمهامه الفنية بأعلى درجات الكفاءة وبأقل ما يمكن من الوقت (أى التكاليف) ، وهو وإن كان لا يستخدم الكاميرا بنفسه أثناء تنفيذ اللقطة ، إلا أنه يشرف على كل أفراد طاقم التصوير فى المنظر السينمائى ، فيكون مسئولا عن توزيع الإضاءة فيه بحيث يتناسب تأثيرها العام مع الجو الذى يريد المخرج أن يكسبه للمنظر السينمائى ، ويستوى فى ذلك المنظر المشيد داخل قاعة التصوير (البلاتوه) أو خارجه بساحة الاستوديو أو ملحقاته ، أو فى أماكن التصوير الطبيعية ذاتها . كما أنه مسئول عن توزيع الإضاءة على الممثلين داخل المنظر السينمائى ، ومراعاة هذا التوزيع مهما تحركوا أو غيروا أماكنهم داخل المنظر ذاته . وإذ يخطط المخرج لموضع الكاميرا داخل موقع التصوير لكل لقطة ، فإن مدير التصوير هو الذى يقرر أين توضع على وجه التحديد ليحقق غرض الحصول على أفضل تكوين فنى مناسب داخل إطار الصورة ، سواء كانت الكاميرا ثابتة أو متحركة أثناء تصوير اللقطة.

كما أنه مسئول أيضا عن الاختيار المناسب لنوع العدسة عند تصوير كل لقطة ، بما يحقق وجهة نظر المخرج فى هذا الشأن ، ولكنه يكون مسئولا مسئولية تامة عن تقرير فتحة العدسة الملائمة لقوة الإضاءة بما يتناسب مع حساسية الفيلم السالب الخام المستخدم داخل الكاميرا ، يدخل فى ذلك تحديد نوع المرشح الضوئى filter الذى يتناسب مع ظروف الإضاءة ، وخاصة فى أماكن التصوير الخارجى فى الطبيعة. وإذا كان مدير التصوير مسئولا عن التكوين النهائى للصورة ، فإن هذه المسئولية تتضاعف عندما تتحرك الكاميرا أثناء تصوير اللقطة ؛ فعليه مراعاة تكوين الصورة عند بداية اللقطة وعند نهايتها وفى المسافة بينهما ، خاصة لتلافى الظلال غير المرغوب فيها ، وتحاشى ظهور مصادر الضوء الصناعى المستخدمة فى مجال عدسة التصوير . وفى كل الأحوال لابد له أن يتابع تدريبات الممثلين على الحركة داخل المنظر لتصميم أية تعديلات قد يتطلبها الموقف بالنسبة لكل من الإضاءة أو حركة الكاميرا ، يزيد على ذلك فهو مسئول فى النهاية عن مدى صلاحية مكياج الممثلين للتصوير ، وخاصة فى الأفلام المصورة بالألوان ، وبالجملة فإن مدير التصوير هو الذى يضع خطة العمل الشاملة التى تسير عليها وحدة التصوير فى الفيلم السينمائى ، من خلال جميع أفراد طاقم التصوير فى الفيلم .

والمصور السينمائى Cameraman هو الفنان الذى يقوم بتشغيل الكاميرا السينمائية ، وتتمثل أولى مهامه فى إعداد الكاميرا فى وضع التصوير المتفق عليه مع كل من المخرج ومدير التصوير ، ثم تنفيذ تعليمات الأخير (زاوية تصوير - العدسة - الفلتر - التكوين - الإشراف على تجهيز الكاميرا للتحريك فى اللقطات ذات الكاميرا المتحركة) ومن أهم مسئوليات المصور المحافظة على تكوين الصورة خلال حركة الكاميرا ، لأنه هو الوحيد الذى يتابع المنظر والتكوين من خلال محدد الرؤية الذى ينظر منه أثناء التصوير الفعلى لكل لقطة ، كما أنه مسئول عن ثبات حركة الكاميرا أثناء تصوير اللقطات المتحركة وثباتها فى مكانها ثباتًا تاما فى لقطات الكاميرا الثابتة .

ومساعد المصور الأول assistant cameraman , jocus Puller هو الفنى المسئول عن ضبط المسافة بين عدسة الكاميرا والموضوع الذى يتم تصويره (غالبًا الممثل) ومتابعة حركة الممثل أو حركة الكاميرا أو حركتهما معًا ، للمحافظة على وضوح الصورة من حيث تفاصيل مكوناتها ، كما أنه يكون مسئولا عن مراقبة سرعة حركة الفيلم فى الكاميرا أثناء التصوير (٢٤ صورة / ث) وهو الذى يقرأ الطول الذى تستغرقه اللقطة بالأقدام عقب انتهاء كل تصوير للقطة ، وإذا لم يكن هناك مساعد مصور آخر معه ، فإنه يقوم أيضًا بتغيير خزانات الفيلم الخام وتنظيف

العدسات وجميع مكونات الكاميرا وملحقاتها ، وكذلك الاتصال بالمعمل لإحضار أفلام الاختبار بصفة يومية .

ومساعد المصور الثانى Loader boy هو الذى يختص عادة بعملية تعبئة خزانات الكاميرا بالأفلام الخام ، ورفع الأجزاء التى تم تصويرها مع وضعها فى علب محكمة الإغلاق بكل دقة وعناية لتسليمها بمعرفته إلى المعمل السينمائى مع بطاقة الملاحظات الخاصة بها ، وهى الملاحظات التى يشير بها مدير التصوير لمراعاتها فى أثناء عمليات التحميض والطبع ، بالإضافة إلى تنظيف العدسات ومكونات الكاميرا وملحقاتها، والاتصال بالمعمل لإحضار أفلام الاختبار بصفة يومية .

ومساعد المصور الثالث هو الذى يتولى عملية المتابعة بالنسبة لعنصر الإضاءة السينمائية بصفة خاصة ، ولبقية العناصر التصويرية الأخرى بصفة عامة، فهو المسئول عن كتابة تقرير دقيق جدا عن لقطات كل مشهد سينمائى ، لقطة بلقطة ، ليرسله إلى جهتين رئيستين : قسم المونتاج (المونتير) والمعمل السينمائى ، وهو تقرير يحتوى على البيانات الخاصة بكمية الضوء التى تعرض لها الفيلم ، ورقم اللقطة ونوعها وطول الفيلم الذى صور . بالإضافة إلى أنه يقوم بإثبات مواضع مصابيح الضوء بأرقامها داخل البلاتوه وقوة كل منها وزاويتها ، وذلك على الرسم الكروكى

(خريطة) الخاص بموقع التصوير ، وإثبات ما يتم استخدامه منها فى كل لقطة ، لضمان تتابع اللقطات تتابعًا منطقيا سلسًا عند ترتيبها فى مرحلة المونتاج .

ولكن فى اتجاه آخر هناك عددًا من المساعدين الفنيين الذين يعملون مع مدير التصوير مباشرة وحسب فى نفس الوقت ، فهم يتلقون التعليمات منه هو فقط وبصفة مباشرة ، وهؤلاء هم طاقم عمال الإضاءة والكهرباء ، الذين يعملون تحت إمرة « رئيس وحدة الإضاءة » أو « رئيس عمال الكهرباء » chief electrician head lighting man ، فهو المسئول الأول عن توجيه عمال الإضاءة والكهرباء ، وتوزيع كشافات الإضاءة ومعداتها ، والإشراف على ما يتصل بالطاقة الكهربائية فى موقع التصوير ، ونعرفه فى مصر باسم « ريس الإضاءة» . ورئيس عمال الإضاءة الخبير يكون خير معاون لمدير التصوير ، وكثيرًا ما تكون له إسهاماته المميزة عند إعداد الإضاءة فى موقع التصوير ، بما يتفق مع رغبات المخرج وتوجيهات مدير التصوير . وهناك عدد من مساعدى رئيس عمال الإضاءة ، يتولون نقل معدات الإضاءة وتركيبها فى أماكنها داخل المنظر السينمائى وتجهيزها للعمل ، وفى حالة التصوير فى المواقع الخارجية التى لا تتوفر فيها مصادر طاقة كهربائية لابد من استخدام المولدات الكهربائية (دينامو) وهو ما يتطلب أن يكون هناك مسئول عن مولد الكهرباء متفرغًا لهذه المهمة .

وجدير بالذكر أنه من النادر فى السينما استخدام أكثر من كاميرا واحدة لتصوير المشهد ، وذلك بسبب صعوبات الإضاءة إذ إنه ليس من السهل إضاءة المنظر السينمائى فى موقع التصوير بحيث تبدو فيه الإضاءة جيدة من زاويتين فى نفس الوقت ، ولكن هذا قد لا يسرى على المشاهد الكبيرة التى لا يمكن إعادة ترتيبها بالكامل ومن أهم أمثلتها المعارك الحربية والحرائق والحفلات العامة والجموع الثائرة ، فمثل هذه المواقف يجب تغطيتها بأكثر من كاميرا سينمائية من زوايا مختلفة ، وقد يساعد على تعدد الكاميرات أن أغلب هذه المشاهد قد يتم تصويرها فى ضوء النهار الطبيعى .

وتتطور معدات الإضاءة فى السنوات الأخيرة تطورًا كبيرًا ، ينحو إلى العمل على تصغير أحجام مصادر الضوء إلى أقل حجم ممكن مع انبعاث أكبر كمية ضوء ممكنة ، مما يسهل انتقالها من مكان لمكان ، وتثبيتها والتحكم فيها أيضا . ونستطيع أن نقف على قيمة التقدم فى هذا المجال ، إذا عرفنا أنه مع بداية ممارسة النشاط الإنتاجى الكبير فى مجال « فن صناعة الفيلم السينمائى » كانت قاعات التصوير (بلاتوهات) ذات سقوف زجاجية تسمح بدخول ضوء النهار لاستخدامه فى تصوير المناظر الداخلية ، بسبب عدم وجود طاقة كهربائية مناسبة للاستخدام فى هذا المجال .

الفصل السابع

الصوت

إن الحقائق التاريخية عن « فن صناعة الفيلم السينمائى » تشير بوضوح إلى أن فكرة تسجيل الأصوات وإعادة إذاعتها هى فكرة قديمة ، بدأت تتحقق بصورة عملية قبل اختراع « السينما» بوقت طويل ، إذ بدأ تسجيل الأصوات بجهاز « الفونوجراف » سنة ١٨٥٧ فى فرنسا ، وكان السبب فى ظهور اختراع « إديسون » سنة ١٨٧٧ تحت نفس الاسم « فونوجراف » ، الذى يعد الأب الشرعى لأسطوانات الصوت المسطحة التى كانت منتشرة حتى وقت غير بعيد (قبل انتشار شرائط تسجيل الكاسيت المعبأة) . وعلى الرغم من ظهور فكرة تسجيل الصوت وإذاعته عام ١٨٥٧ ، وتأكيدها مع سهولة انتشارها بدءًا من عام ١٨٧٧ (كما رأينا) إلا أن ظهور الصوت فى السينما لم يكن مصاحبًا لظهورها عام ١٨٩٦ (أول عرض سينمائى فى العالم) ولا حتى لاحقًا له بقليل ، بل تأخر ظهور الصوت نحو ثلاثين عامًا ، عندما ظهر أول فيلم سينمائى ناطق فى العالم عام ١٩٢٧ (الفيلم الأمريكى « مغنى الجاز ») .

ولكننا نستطيع أن نكتشف أن عروض الأفلام الصامتة لم تخل من محاولات عديدة لمصاحبتها للأصوات ، فكانت كما يذكر

السينمائى الروسى المشهور « سيرجى إيزنشتين » طالبة للصوت ، لذلك كان هناك عدد من دور العرض تستخدم أشخاصًا لإحداث المؤثرات الصوتية المناسبة لكل فيلم (ربما يذكرنا ذلك بما يحدث فى التمثيليات الإذاعية حتى الآن) فكان المنوط به هذا العمل (غالبًا من الرجال) يجلس أسفل الشاشة ، وحوله الأدوات اللازمة لإحداث الأصوات المطلوبة ، وكان عليه أن يراقب الفيلم باهتمام ، فعندما ينطلق مسدس على الشاشة يطلق هو مقذوفًا صوتيا فى الهواء ، وعندما تظهر المياه فى المشهد السينمائى فهو يستخدم وعاء الماء الموجود بجواره ليرش منه المياه بصوت مسموع ، كما أنه كان يستخدم قدميه (وهو جالس فى مكانه) لكى يحدث بهما أصوات المشى والجرى ، بل كان بجواره باب صغير ليصفقه مطابقًا لصفقات الأبواب على الشاشة ، ولم تكن هناك أية فرصة سانحة له لكى يشعر بالهدوء خلال عرض الفيلم . ولأن هذه الطريقة متعبة ومكلفة فى نفس الوقت ، فإن أغلب دور العرض كانت تلجأ لاستخدام عازف بيانو (غالبا) يقوم بعزف عدد من الألحان المناسبة لمحتويات الفيلم ، أثناء عرضه على الشاشة ، ولكن فى عام ١٩٠٨ ظهر جهاز جديد هو «سينيفون Cinephon (من الواضح أنها كلمة من مقطعين يدلان على العلاقة بين السينما والصوت (phon) ، وهو عبارة عن أسطوانة مسجلة تحمل الكلمات

والأصوات المنطوقة على الشاشة مع تدريب الممثلين على مطابقة شفاههم على هذه الأسطوانات . وفيما عدا ذلك ، فقد كان الحوار الذى ينطق به الممثلون أمام الكاميرا يكتب على لوحات خاصة يتم تصويرها ووضعها فى شريط الفيلم عقب اللقطة أو المشهد ، أى أن الصوت فى السينما الصامتة كان « مقروءًا » بصفة أساسية (الحوار بالذات) .

إلا أن الفترة اللاحقة على هذا التاريخ اتسمت بأنها فترة تجارب مستمرة ، حتى أمكن التوصل لوسيلة « علمية -آلية» لتسجيل الصوت (الحوار بالذات) أثناء التصوير ، مطابقًا للصورة ذاتها ، وذلك عن طريق تسجيل كل من الصورة (على شريط الفيلم الخام السالب) والصوت (على شريط تسجيل للصوت) وذلك على شريط منفصل لكل منهما ، حتى يمكن إجراء أى تغيير فى أى منهما بسهولة ، ولكن الأهم هو تطويع عمليات تشغيل الصوت منفصلة عن الصورة لتوفير عنصر الإبداع الفنى فى كل منهما على حدة فى مرحلة تجهيز الفيلم للعرض (فنون المشاركات اللاحقة) .

أما ضمان التطابق بين شريطى الصورة والصوت ، فهو ما يتم باستخدام لوحة الأرقام / لوحة الكلاكيت (تذكر ما عرفناه عنها من الفصل الرابع) فعندما يتقدم « مساعد المخرج » المختص بلوحة « الكلاكيت » ، للإعلان عن تصوير اللقطة (أمام كاميرا

التصوير ومن خلال ميكرفون تسجيل الصوت) فهو إذ يضع لوحة «الكلاكيت» أمام عدسة التصوير ، فإنه بعد الانتهاء من الإلقاء ببيانات اللقطة بصوته يقوم بصفق ذراع لوحة « الكلاكيت» على جسم اللوحة . وفى غرفة « المونتاج» ، سوف يتضح أن أول صورة (كادر) فى شريط الصورة للقطة ، تحتوى على اللوحة ذات الذراع المنطبقة ، هى ذاتها التى تتقابل مع الجزء من شريط الصوت الذى يتضمن « طرقعة » الكلاكيت ، أى أنه يمكن تحديد بدء اللقطة تمامًا من حيث الصورة والصوت معًا ، فيتم التطابق بينهما بدءًا من هذه اللحظة ، أى أن الحوار الذى ينطق به الممثلون فى اللقطة نسمعه مطابقًا لحركة شفاههم ، وهكذا .

والحقيقة أن شريط تسجيل الصوت السينمائى (أثناء التصوير) بدأ - عند اختراعه - شريطًا ضوئيًا ، منذ التسجيل فى موقع التصوير ، وحتى العرض على الشاشة . ولكن بعد اختراع شريط التسجيل المغناطيسى، فإن جميع عمليات تسجيل الصوت المختلفة أصبحت تتم على شريط مغناطيسى معد خصيصًا للسينما (بنفس المقاسات والمواصفات الشكلية لشريط الصورة) وبعد الانتهاء تمامًا من عمليات تجهيز الصوت السينمائى يتم نقلها من على شريط مغناطيسى واحد إلى الشريط الضوئى ، لأن إذاعة الصوت السينمائى هى « إذاعة ضوئية » شأنها شأن عرض

الصورة، ولكن مع اختلاف طريقة العرض، فإذا كان تسجيل الصورة السينمائية (وعرضها) يتم متقطعًا صورة صورة (بواقع ٢٤ صورة / ث، فى الفيلم الناطق) فإن تسجيل الصوت (مغناطيسيا أو ضوئيا) يتم بصورة متصلة بدون تقطع ، وكذلك تتم إذاعته بنفس الطريقة (على نحو ما سنعرف معًا من خلال فنون العرض السينمائى) . إن فكرة تسجيل الصوت السينمائى وعرضه ضوئيا، تقوم على تحويل الترددات (الذبذبة) الصوتية إلى أشعة ضوئية تتناسب مع قيمة هذه الترددات ، فحينما تسقط على شريط الفيلم السالب الخاص بتسجيل الصوت ، تؤثر فيه بدرجات متفاوتة ، وعندما يعاد طبعه على شريط موجب للصوت ، نحصل فيه على درجات مختلفة أيضًا تعبر عن الذبذبة الصوتية السابق تسجيلها . ولما كان التسجيل الضوئى على هذا النحو ، يعنى ضرورة تحميض أفلام الصوت السالبة ثم طبعها موجبة فى كل مرحلة من مراحل تجهيز الصوت ، فإن ذلك من شأنه أن يكلف مالاً ووقتًا وجهدًا ، يمكن أن يتم اختزالها تمامًا عند استخدام شريط الصوت المغناطيسى ، لأنه لا يحتاج إلى أية عمليات لإذاعة الصوت الذى يسجله خلاف كل من عمليتى التسجيل ثم الإذاعة .

وقد أدى تحقيق إمكانية تسجيل الحوار السينمائى أثناء التصوير ، إلى ضرورة فرض عدد من الاحتياطات اللازمة لهذا

الغرض ، إذ إن أجهزة تسجيل الصوت السينمائية هى أجهزة حساسة جدا ، وهو ما يتطلب تجهيزات خاصة لكل من قاعات التصوير (بلاتوهات) وكاميرات التصوير ذاتها . فيجب بناء البلاتوهات بجدران مزدوجة بينها مادة عازلة ؛ لمنع نفاذ أى صوت من خارج مبنى البلاتوه إلى داخله ، وكذلك تجهيز أرضيات هذه البلاتوهات بنفس فكرة « التصميم المزدوج » (مع اختلاف المواد المستعملة بالطبع) وذلك لامتصاص أية اهتزازات أرضية فى المنطقة (مرور سيارة نقل مثلاً) . ونظرًا إلى أن آلة التصوير السينمائى تحدث صوتًا أثناء تشغيلها (خاصة صوت المحرك / أو الموتور ، وصوت حركة الفيلم داخل الكاميرا) فإنه من الضرورى تجنب ظهور هذا الصوت مع تسجيل الحوار أثناء التصوير ، لذلك تم إعداد كاميرات خاصة مجهزة بصناديق عازلة للصوت ، بحيث تقبع الكاميرا داخل صندوق كاتم للصوت يعرف عادة باسم الـ «بيلمب » bilmp . وقد تطورت كاميرات السينما المجهزة على هذا النحو ، لكى تكون ذات أصغر حجم ممكن ، لتسهيل انتقالها من مكان لآخر ، إذ كانت الكاميرا من هذا النوع ، فى بداية ظهور الصوت السينمائى ، ضخمة الحجم جدا وثقيلة الوزن تمامًا ، فكانت لا تتحرك خارج البلاتوهات ، أو بأكثر تقدير تقتصر حركتها على داخل الاستوديوهات دون أن تغادر أسوارها إلى مواقع للتصوير خارج الاستوديو .

وينقسم الصوت السينمائى إلى عدة أنواع ، كما أنه خلال تجهيزه ، (إلى أن نسمعه مصاحبًا للصورة على شاشة العرض) ، يمر بعدد من المراحل . فالصوت من حيث النوع قد يكون « حوارًا » ينطق به الممثلون أمام الكاميرا أثناء تصوير اللقطة وهو ما يعرف باسم « ديالوج dialogue » (سبق أن عرفنا أنه يصبح جزءًا من السيناريو النهائى يكتبه مؤلف السيناريو أو كاتب مختص للحوار) وقد يكون الصوت هو « الموسيقى » المصاحبة للفيلم ، التى اعتاد الكثيرون أن يسموها « الموسيقى التصويرية » و « الموسيقى المصاحبة» background music هى فى الغالب موسيقى خافتة تصاحب الحوار (فى الأفلام الروائية) أو التعليق (فى كثير من الأفلام التسجيلية والتعليمية .. إلخ) كما تصاحب « المؤثرات الصوتية » ، وهى إما توضع خاصة للفيلم ، أو يتم إعدادها من مقطوعات وأعمال موسيقية مسجلة . ويشترط التدقيق وبذل الجهد سواء فى تأليفها أو وضعها أو فى إعدادها بالاختيار ، وذلك لكى تتناسب مع الجو العام للموقف الدرامى فى الفيلم الروائى ، أو مع أداء الممثل ، أو أى نوع من التعبير الحركى على الشاشة ، ولذلك تعد موسيقى الأفلام من عوامل التعبير الفنى المهمة فى «فن صناعة الفيلم السينمائى » . و « موسيقى الفيلم film music» قد تعلو فى المواقف الصامتة فى مقابل اخفاضها فى المواقف الناطقة ، لتكون فى خلفية الحوار ، بالإضافة إلى كونها وسيلة

تعبير فنية عامة عن الفيلم ، مما يساعد على تهيئة المتفرج لتقبل أحداث القصة السينمائية ، ولذلك فإن لم يقم « مؤلف موسيقى Composer » بوضع موسيقى مناسبة للفيلم ؛ فإنه عادة ما يتم الاستعانة بمحتويات « المكتبة الموسيقية music library » من تسجيلات موسيقية مختلفة (أسطوانات - أشرطة - أفلام سينمائية سابقة) تعبر عن العواطف والمواقف الدرامية على اختلاف أنواعها (سريعة / بطيئة - حزينة / مرحة) . والنوع الرئيسى الثالث من أنواع الصوت السينمائى هو « المؤثرات الصوتية sound effects » ، فهى عبارة عن الأصوات المصاحبة مثل أصوات الريح العاصفة أو الفيضان المدمر وغيرها (حديقة عامة - معركة حربية - شوارع مزدحمة - مزرعة - محطة قطارات سكك حديدية - .. إلخ) وهى قد تكون مسجلة على أشرطة أو أسطوانات خاصة لهذا الغرض ، وهى عادة ما تكون محفوظة فى «مكتبة المؤثرات الصوتية Sound effects library » . ولكن هناك مؤثرات أخرى يمكن الحصول عليها بواسطة فنى مختص لكى يؤدى المؤثرات الخاصة بموقف معين داخل الفيلم ، عادة ما تعرف باسم « المؤثرات الحية life effects » .

والغناء فى الفيلم السينمائى هو جزء مهم ويشكل جانبًا أساسيا فى عدد غير قليل من الأفلام السينمائية ، فهناك أفلام

كاملة تقوم على الغناء والموسيقى ، نحن نعرفها باسم « الأفلام الغنائية والموسيقية » . والحقيقة أنه لا يتم تصوير المشاهد السينمائية المتضمنة أغنيات من خلال الصوت المباشر المصاحب للتصوير ، فالمعتاد فى مثل هذه الحالات هو تسجيل الأغنية فى القاعة المخصصة للتسجيلات الصوتية (استوديو التسجيل الصوتى) بصوت المغنى بمصاحبة الموسيقى ، وبعد الوصول إلى تسجيل مناسب ، فإنه يتم إذاعة هذا التسجيل فى قاعة التصوير (البلاتوه) مع تصوير المغنى وهو يحرك شفتيه بما يتفق مع مخارج كلمات الأغنية ، وهذا هو ما يسمى « البلاى باك » أو عملية « ترجيع الصوت » play - back ، وهو أمر لابد منه لعدة أسباب ، يأتى فى مقدمتها أننا صرنا نعرف أن تصوير اللقطات والمشاهد لا يتم بنفس الترتيب الموجود فى نص السيناريو؛ بينما تكون الأغنية (أو موسيقى الرقصة) مستمرة ، وكذلك فإن كثيرًا من المطربين أو المغنين تتعرض سحناتهم لتغيرات غير مرغوبة الشكل (مثل تقلص عضلات الوجه والعنق) وذلك أثناء تجويدهم الصوتى للحصول على أداء صوتى متميز أثناء الغناء ، وهو الأمر الذى يمكن تجنبه وتحاشيه عندما يتم تكليف المغنى بتحريك شفتيه فقط أمام الكاميرا ، والحقيقة أن فكرة « البلاى باك » تستند إلى عملية « التسجيل السابق » أو « التسجيل قبل التصوير» pre - dub لكى

تضمن نوعًا من ضبط التزامن بين الصورة والصوت ، لذلك لا يقتصر استخدامها على تصوير الأغانى والرقصات ، إنما تستخدم أيضًا فى تصوير بعض المواقف الحرجة أو المعقدة ، وهى أيضًا الفكرة التى تقوم عليها صناعة أفلام « الرسوم المتحركة» و«الكرتون» ، حيث يتم تسجيل الأصوات المصاحبة لهذه الأفلام قبل إعداد الرسوم وتصويرها (ما يعرف باسم عملية التحريك) لكى يتم الحصول على التطابق (أو التزامن) المناسب بين الصورة والصوت .

ومن جهة أخرى فنحن نسمع أحيانا كلمة « دوبلاج » عن الكلمة الفرنسية doublage ، وهى كلمة اعتاد الكثيرون الخلط بينها وبين حقيقة مصطلح آخر هو « التسجيل الصوتى اللاحق » أو « المطابقة اللاحقة بين الصوت والصورة » post - record ، فالحقيقة أن هذا المصطلح الأخير يعنى تسجيل صوت الممثل بعد التصوير ، حتى يطابق الصورة التى سبق تصويرها ، فمثلاً قد يتم تصوير الممثل (أو أكثر من ممثل) داخل سيارة (أو قطار) وسط ظروف لا تسمح بالتحكم فى الحصول على صوت الحوار بطريقة مناسبة (ضوضاء المحرك أو ضوضاء القضبان أو ضوضاء الركاب) ففى مثل هذه الحالة يتم تصوير اللقطة (أو المشهد) مع تسجيل (خشن) للحوار الذى ينطق به الممثل بالفعل أثناء التصوير (على جهاز تسجيل عادى) وفى حجرة التسجيلات الصوتية

بالاستوديو السينمائى (كبينة الصوت sound - proofed cabin) يتم عرض شريط الصورة على الشاشة ويعيد الممثل نطق الحوار بما يطابق الصورة المعروضة ، ويتم التسجيل المتطابق ، وهى طريقة تساعد على التحكم فى صوت الممثل (أو الممثلين) والأصوات الأخرى التى يمكن أن تكون مصاحبة للقطة، مع تجنب الأصوات غير المرغوب فيها فى مكان التصوير الخارجى . وعلى ذلك تختلف هذه العملية عن عملية « الدوبلاج » (أو الدبلجة) (بالإنجليزية dubbing) وهى عملية إنطاق الممثل بصوت شخص آخر غيره ، وكثيرون منا يعتقدون أنها عملية مقصورة على إنطاق الأفلام الأجنبية باللغة المحلية (إنطاق فيلم هندى أو فرنسى أو إيطالى باللغة العربية ، مثلاً) وهذا إن كان صحيحًا ، فهو ليس كل شىء ، فمن الممكن إنطاق الممثل فى فيلم محلى بصوت ممثل آخر بنفس اللغة ، وقد نستطيع أن نتذكر معًا الفيلم المصرى « نادية» ، الذى تقوم فيه الفنانة « سعاد حسنى » بأداء دورى شخصيتين لأختين شقيقتين ، فالواقع أنها تنطق بصوتها مطابقًا لصورتها لشخصية « نادية » ، وتنطق بصوت ممثلة أخرى فى أداء شخصية الشقيقة الصغرى .

ولا يقتصر دور الصوت فى الفيلم السينمائى على العمليات السابقة ، إذ إنه بعد إعداد الشرائط الصوتية التى تحتوى على كل

العمليات السابقة (الحوار بأنواعه : متزامنًا مع التصوير ، لاحقًا له، دوبلاج - الموسيقى - المؤثرات الحية - المؤثرات الخاصة.. إلخ) وهى قد تصل فى عددها إلى أكثر من عشرة شرائط فى كثير من الأحيان ، وبعد تجهيزها فى المكان المناسب لكل منها بالنسبة لشريط الصورة (بعد الانتهاء من إعداده فى فن المونتاج كما سنعرف لاحقًا) يتم إجراء عملية « المزج» Sound mixing (والتى نعرفها باسمها الفرنسى عادة « ميكساج mixage) أى المزج بين هذه الشرائط جميعًا لتتجمع فى النهاية على شريط واحد للصوت، يطابق الصورة مطابقة تامة ، وهى عملية فنية دقيقة تتطلب جهدًا وعناية خاصة وحساسية تامة ، من ناحية الضبط والتنفيذ ، لذلك فإن « كبير مهندسى الصوت » Sound mixer هو الذى يتولى مسئولية القيام بها ، وذلك باستخدام جهاز خاص هو «وحدة المزج » أو « منضدة المزج » .

ويوضح ما سبق أن حقيقة عمليات تشغيل الصوت فى الفيلم السينمائى ، تبدأ مع العمل فى موقع التصوير عادة ، ولكنها لا تنتهى هناك بل تستمر طوال فترة العمل فى الفيلم ولا تنتهى إلا مع إتمام عمل « فنون المشاركات اللاحقة ، وبالذات فن « المونتاج» ، حيث لا تتم عملية « المزج » (ميكساج) إلا بعد الانتهاء من تركيب شريط الصورة (المونتاج) . وفى نفس الوقت فإن ما سبق يوضح

أيضًا أنه يمكن أن تتدخل فنون الصوت فى صناعة الفيلم السينمائى فى مرحلة ما قبل التصوير فى موقع التصوير (الداخلى والخارجى على السواء) وذلك عندما يتم تسجيل الأغنية (أو موسيقى الرقصة) تسجيلاً سابقًا للتصوير ، ثم إعادة إذاعته عند التصوير (بلاى باك) لذلك فإن هناك عددًا من العاملين ، بقسم الصوت السينمائى بالاستوديو ، يتعاونون مع « كبير مهندسى الصوت » ، منهم « مهندس الصوت » المسئول عن تسجيل الصوت فى موقع التصوير Sound recordist و Sound engineer ، ومساعده الذى يعرف أحيانًا باسم « الميكمان meke man » الذى يقوم بتحريك « ذراع الميكرفون » أو «حامل الميكرفون» boom الخاص بالتسجيل ، وذلك لمتابعة الحوار فى أثناء حركة الممثلين داخل المنظر السينمائى ، وتوجيهه بدقة للحصول على الصوت فى أفضل حالاته ، مع مراعاة عدم ظهور ظل للميكرفون أو ذراعه على الممثلين أو أى جزء من أجزاء المنظر فى أثناء التصوير . وعلى ذلك فإن مكان « الصوت » فى الفيلم السينمائى يتحقق وجوده للعيان فى الأفق الثانى من آفاق « فن صناعة الفيلم السينمائى » ، ولكنه يمتد إلى الأفق الثالث بفعالية فائقة تحقق أهميته كعمل فنى تقنوى فى ذات الوقت .

★ ★ ★

الأفـق الثالـث

فنون المشاركات اللاحقـة

إن مـا عـرضنـا له فى الفـصـول السـتة السـابقـة ، من خـلال فنون أولويات البـدء وفنون مـوقع التـصـوير ، يتـوقف فى النهـاية بمـجـرد التـصـوير بالفيلم الـخام الـسالب داخل الكامـيـرا ، أى أنه يتوقف عند ذلك الشريط الفيلمى الخام الذى تم تعريضـه للضوء من خـلال عدسة الكاميرا . وقد سبق أن لاحظنا معًا أن واحدًا من مساعدى المصور ، فى طاقم التصوير ، يتولى كتابة تقرير مفصل عن مـحـتـويات علب الأفـلام الخـام التى تم تصـويرهـا فى مـوقع التصوير ، خلال عمل اليوم، وإرفاق هذا التقرير بهـذه المحتويات وإرسالها إلى المعمل السينمائى ، ونحن نعلم من ممارساتنا العادية فى مجال التصوير الضوئى (الذى نعرفه باسم الفوتوغرافى) أننا مهمـا صورنا من شرائط أفلام سالبة (نيجاتيف) لا نستطيع أن نعـرف شيـئًـا عن حـقيـقـة محـتـواها إلا إذا مـرت هذه الشـرائط بعمليات خاصة لإظهارها فى فيلم سالب (نيجاتيف) ثم طبعها على

الأوراق الموجبة (بوزيتيف) فنشاهد نتيجة ما صورناه ، وهكذا .
وهذا هو أيضا ما ينطبق على ظروف إنتاج الفيلم السينمائى ، فلا يستطيع العاملون فيه أن يتعرفوا على نتائج عملهم إلا بعد تحميض النسخة الموجبة (بوزيتيف) . وعندما تتم معالجة الشرائط الفيلمية الخام التى يتم تصويرها أولا بأول ، بصفة يومية ، فإننا نحصل على رصيد عمل يومى ، نعرف اسمه من فنون موقع التصوير (النتاج اليومى / رشيز rushes) . وعلى ذلك ، تبدأ « فنون المشاركات اللاحقة » (من الناحية الفعلية) بداية معملية ، أى تبدأ بإظهار الشرائط السالبة ثم طبعها لإنتاجها فى شرائط موجبة. وهذه الشرائط الموجبة هى التى تبدأ من عندها كل العمليات الخاصة بفنون المشاركة اللاحقة . فإذا تجاوزنا عن الدور الأولى للمعمل السينمائى (الخاص بتجهيز نتائج العمل اليومية rushes ، فإن « فنون المشاركات اللاحقة » تتمثل أول ما تتمثل فى فن « المونتاج » (التوليف) ثم كل من « المؤثرات الخاصة » و « المعمل السينمائى » ، وهو ترتيب سنعرف مبرراته ونحن نتابع التعرف على هذه الفنون جميعًا .

الفصل الثامن

المونتاج

فى الحقيقة أننا عندما نبسط مفهوم « الفيلم الروائى » ؛ باعتباره نوعًا من« الحكى بالصور المرئية » ، سنكتشف أن وجوده ككيان فنى متكامل يستند إلى ثلاثة جهود سينمائية أساسية هى «الصياغة المكتوبة» للمؤلف و « الإخراج » للمخرج ، و« المونتاج » للمونتير ، وهذه الجهود الفنية هى ما يمكن أن نسميها « ثلاثية السرد المرئى » ، ومن أول نظرة نستطيع أن نلاحظ أنها عمليات تنتمى إلى فنون آفاق « فن صناعة الفيلم السينمائى » الرئيسية الثلاثة بترتيبها : أولويات البدء ، موقع التصوير ، المشاركات اللاحقة .

نخلص من ذلك إلى أن «المونتاج» هو الضلع الثالث فى « مثلث » الكيان الفنى للفيلم الروائى ، فالكاتب السينمائى يضع الصياغة المكتوبة (السيناريو) متعاملاً مع « الألفاظ اللغوية ، ويقوم المخرج بتنفيذ السيناريو فى موقع التصوير (أطقم هندسة المناظر والتشخيص والتصوير والصوت) متعاملاً مع « الأشخاص » ، أما المونتير (الذى يُعرف فى اللغة العربية باسم « مركب الفيلم » أو « مولف الفيلم ») فهو يأخذ ما تم تصويره من شرائط صورة وما

تم تسجيله من شرائط صوت إلى « غرفة المونتاج » ، ليشكل منها ما نراه فى النهاية على شاشة العرض ، أى الفيلم ذاته ، وبذلك فإن المونتير لا يتعامل مع الألفاظ ولا مع الأشخاص بل مع «مادة الفيلم» ذاتها ، التى هى نفسها المُنتج النهائى الذى يسعى للوصول إليه جميع العاملين فى الفيلم السينمائى على اختلاف مهامهم ، فالحقيقة أن أيًا منا لو نظر إلى « المادة » التى يبدأ منها «المونتير» عمله ، أى ما يأتيه من شرائط صورة وصوت ، سيجد أنها لا تعنى أى شىء بالنسبة للمتفرج ، إلا بعد أن يتم تجميعها فى ترتيب سليم ، حسب السياق الروائى أو الدرامى للفيلم ، ثم عرضها على الشاشة بواسطة آلة العرض .

و « المونتاج » editing , montage – فى أبسط تعريفاته – هو عبارة عن عملية تنسيق وتوليف اللقطات المختارة الصالحة للعرض ، بحيث تظهر بصورتها النهائية على الشاشة ، بما فى ذلك من تصميم الانتقالات بين المشاهد وتحقيق مطابقة الصوت على الصورة . لذلك نجد أن « المونتاج » عملية تجمع بين الحرفة والفن فى وقت واحد ، وهى تتكون من ثلاث خطوات حرفية أساسية ، قد تبدو بسيطة عند ذكرها ، ولكنها فى الواقع تتطلب مهارة ودقة عاليتين عند ممارستها ، وهذه الخطوات الثلاث هى « القطع » و« اللصق » و « التركيب » (وربما نلاحظ أن « المونتير » يُطلَقُ عليه أحيانا « مركب الفيلم ») والمقصود بذلك هو «قطع» أشرطة

اللقطات عند مواضع معينة ، ثم « لصق » الأشرطة أو اللقطات ببعضها البعض ، أما « تركيبها » فيعنى توصيل هذه اللقطات (عن طريق اللصق) وفقًا لسياق الفيلم ذاته ، بما يتطابق مع ترتيب السيناريو بحسب ما كتبه المؤلف السينمائى (وخاصة تتابع المشاهد التى يتكون منها) ويتطابق أيضًا مع القطع الفنى (ديكوباج) الذى وضعه المخرج ونفذه لكل مشهد . ولذلك فإن الكثيرين يرون أنه على « المونتير » أن يتحلى بعدد من الصفات يأتى فى مقدمتها الإحساس المرهف والهدوء والتنظيم والدقة ، يغلف ذلك كله عنصر « الصبر » فى نفس الوقت . وإذا حاولنا أن نتعرف على تفاصيل أكثر عن عملية « المونتاج » وعمل « المونتير» ومن معه من مساعدين (طاقم المونتاج) سوف ندرك أهمية الوظائف الخاصة للخطوات الحرفية الثلاث للمونتاج التى أشرنا إليها (قطع - لصق - تركيب) خاصة ونحن نحاول أيضا أن نعرف الأجهزة المستخدمة فى هذا المجال .

بداية يتم المونتاج فى مكان مخصص فى مبنى الاستوديو السينمائى يسمى « غرفة المونتاج » (حجرة القطع room Cutting) وهى المخصصة لعمل طاقم المونتاج ، وتحتوى عادة على كل الأجهزة والأدوات اللازمة لإتمام هذا العمل ، ومنها «منضدة المونتاج (ترابيزة المونتاج) Cutting bench ، وهى عبارج عن منضدة مصممة بطريقة معينة ، بحيث تحتوى على قوائم وأجهزة للف

الفيلم ، ووسيلة للتعرف على أشرطة الفيلم ، وهى عبارة عن لوح زجاجى مصنفر يغطى فجوة فى المنضدة تحتوى على مصباح للإضاءة ، فبواسطة هذه المنضدة يمكن نقل شريط الفيلم من بكرة إلى أخرى أو إلى سلة للأفلام ، مع مرور هذا الشريط على مصدر الضوء للتعرف على بياناته . وهناك أهم الأجهزة الخاصة بعمل «المونتاج » وهو جهاز « الموفيولا » moviola (جهاز التوليف) ويعرف أحيانا باسم « إيدتولا» editola ، ويمكن بواسطته عرض الفيلم صوتًا وصورة لإتمام أعمال القطع والتوصيل الخاصة بالمونتاج ، فعن طريقه يستطيع المونتير أن يشاهد الفيلم كما لو كان يعرض على شاشة كبيرة ، فهذا الجهاز مزود بشاشة صغيرة تحقق هذا الغرض، كما يستطيع أن يسمع الصوت المسجل على أشرطة الصوت السينمائية الخاصة بالفيلم ، والحقيقة أنه يمكن أن يمر كل من شريطى الصورة والصوت فى جهاز الموفيولا على انفراد ، أى منفصلا عن الآخر ، عند الحاجة إلى ذلك ، هذا الجهاز يمكن المونتير من فحص كل لقطة من لقطات الفيلم بدقة ، بل كل صورة (كادر) إذا كان هناك مبرر لذلك ، أى أنه يفحص كل ٢٤/١ من الثانية من الفيلم ، ولذلك فإنه عن طريق هذا الجهاز يمكن أن يقرر المونتير مكان كل قطع على شريط الصورة عادة . وهناك آلة خاصة لقص الشريط السينمائى بطريقتين ، إحداهما للصورة ،

حيث يتم القطع عموديا بين كل صورتين (كادرين / إطارين) والأخرى للصوت ، حيث يتم قطع الشريط قطعًا مائلاً (دياجونال diagonal) لضمان الانتقال السلس للصوت فى مكان القطع والوصل . وهناك « آلة التطابق » (سينكرونيزر Synchroniser) وهى التى يتم فيها لف الأجزاء المقطوعة من الصورة والصوت للمحافظة على تطابق الصورة مع الصوت فى اللقطة الواحدة بمنتهى الدقة .

وتنقسم وظيفة المونتاج إلى مهمتين متميزتين ، أولاهما روتينية الطابع ، وهى إعادة ترتيب مكونات الفيلم ، من لقطات ثم مشاهد ، بحسب الديكوباج والسيناريو ، والمهمة الثانية فنية بحتة وهى تحقيق الهدف من العمل الفنى (كما كتبه المؤلف ونفذه المخرج) بما يحمله من تأثيرات مختلفة على المتفرج . وتبدأ المهمة الأولى روتينية الطابع ، أى الترتيب أو التجميع أو التركيب ، بوصول ناتج العمل اليومى ، الذى نعرفه من قبل باسم «الرشيز» rushes ، من أفلام الصورة والصوت ، حيث يتم تجهيز البطاقات الخاصة بكل لقطة منها وتدوين بياناتها فى كشوف خاصة ، حيث يتم اختيار أحسن اللقطات (مما تكرر تصويره وطبعه) حيث يتم اقتطاع الأجزاء الزائدة فى كل لقطة ، وهى فى

بدايتها عبارة عن الأجزاء التى تسبق إشارة المخرج للممثلين ببدء التمثيل ، وفى نهايتها هى التى تلى قوله « قطع Cut » ، وبعد تجهيز لقطات المشهد الواحد على هذا النحو ، يتم توصيلها حسب الترتيب المقرر لها ، وعند هذا الحد نصل إلى نهاية المرحلة الأولى أو المهمة الأولى فى وظيفة المونتاج وهى التى تسمى بعدد من الأسماء منها « المونتاج الأولى » (بالفرنسية montage premier بريمير مونتاج ، أو «القطع التقريبى» بالإنجليزية rough cut راف كت) أو « التركيب الأولى » ، وعادة ما يقوم بهذا العمل مساعد المونتير (أو مساعد المونتاج) . وبعد الانتهاء من هذا النوع من المونتاج تتم مشاهدة المشاهد على الشاشة للتأكد من اكتمالها بحسب ترتيب محتوياتها، ثم يبدأ ما يعرف بالجانب الخلاق فى وظيفة المونتاج ، أى مهمته الفنية ، والحقيقة أن السينمائيين الإنجليز يطلقون على «المونتير» اسم « editor » وهو الاسم الذى يقابل فى الصحافة لقب « رئيس التحرير » ، فكما أن رئيس التحرير هو الحكم الأخير فى الصحافة (له أن يشطب أو يبدل أو يحور) فإن للمونتير نفس الصلاحية بالنسبة لشريط الفيلم ، فالمونتير يعمل للحصول على أكبر تأثير فى المتفرج ، لذلك فهو كثيرًا ما يحاول إعادة ترتيب المشاهد أو أجزائها ، بحثًا عن الوضوح وتأكيدًا على التأثير الدرامى ، لذلك فهو يعيد النظر إلى كل قطع من قطعات اللقطات على حدة (Cut) لتحسينه إذا احتاج الأمر ، وذلك بأحد

ثلاثة حلول، إما أن يحذف من اللقطة بضعة صور أو كادرات أو أن يقدم القطع أو يؤخره ، ولذلك نعرف أن المونتير هو المتصرف النهائى فى سرعة إيقاع الفيلم على شاشة العرض ، فهو يحاول دائمًا الحصول على نفس التأثير الفنى بأقل طول ممكن من شريط الفيلم . ومن جهة أخرى فإن نعومة القطع وسلاسته هما من أهم الصفات المرغوبة فى المونتاج ، فالقطع ذاته يشعر المتفرج بنتيجته وهى الانتقال المفاجئ من لقطة إلى التالية لها ، ولكن يجب أن لا يشعر المتفرج باللحظة التى يحدث فيها القطع ، إلا إذا كان هذا مطلوبًا كتأثير خاص فى المتفرج ، وفى كل الحالات فإن المونتير ، وهو ينجز مهمته الفنية هذه ، يحقق وظيفة الشاشة وهى نقل الأفكار إلى المتفرج عن طريق الصورة والصوت . فإذا ما وصل المونتير للانتهاء من مهمته الفنية هذه بالنسبة لكل الفيلم فنحن هنا نصل إلى مرحلة تعرف باسم « القطع النهائى » final cut ، وهى تتضمن تصرفات فنية متعددة من خلال المونتاج (وبناء على إعداد المخرج أيضًا) مثل الرجوع إلى حوادث سابقة أو ما يسمى أحيانًا بالتذكر Flash back، وهو عبارة عن مشهد من الفيلم يعود بأحداث القصة إلى الوراء (الماضى) ، وهو إما يذكّر المتفرج بحادث سابق أو يعبر عن استرجاع أحد الشخصيات لذكرياته . ومن ذلك أيضا « المونتاج المتقاطع » أو « الأحداث المتوازية » Cross - cutting , Parallel action ، وهو عبارة

عن استخدام لقطتين أو منظرين مختلفين عدة مرات بالتناوب أو التعاقب للمقارنة بينهما ، أو تقديم حدثين يجريان فى نفس الوقت (تتذكر البطل الذى يسابق الريح بسيارته فى جزء من الطريق، والشرير الذى يخطف زوجته فى سيارة أخرى فى جزء آخر من نهاية هذا الطريق أو فى منطقة أخرى بعيدة ، ونحن كثيرًا ما نشاهد مثل هذا الموقف فى نهايات أفلام المغامرات..) .

ويتصل عمل المونتير بعدد آخر من المشاركات اللاحقة ، فبعد الوصول إلى نسخة القطع النهائى (صورة وصوت) يتم إثبات المؤثرات الصوتية (رعد - مطر - زلزال .. الخ) والمؤثرات البصرية الخاصة لعمل الانتقالات بين المشاهد عن طريق الاختفاء والظهور والمزج ، ليصل الأمر إلى مرحلة الميكساج (التى سبق الإشارة إليها فى التعرف على الصوت ومراحله) . وعلى ذلك فلا يدهش المرء لو تصادف أن حضر مرحلة من تصوير فيلم (يومًا أو بعض اليوم) ثم فوجئ عند مشاهدته لهذا الفيلم على شاشة العرض السينمائى بأن ما شاهد تصويره لم يظهر على الشاشة على الإطلاق ، فقد بين المونتاج النهائى أنه لا حاجة لما تم تصويره ، على هذا النحو ، للفيلم ، وبالفعل سيشعر صاحب هذه التجربة بدور المونتاج فى مثل هذه الحالات ، لذلك فنحن لا ندهش لو علمنا أن ممثلا تعاقد على تمثيل دور (ليس مهما أو

رئيسيا بالطبع) ثم قام بتمثيله أمام الكاميرا ، ولكننا نفتقد وجوده تمامًا على الشاشة ، فقد حذف « المونتاج » دوره على « الموفيولا » .

ويتصل بعمل المونتاج من جهة أخرى - ما يعرف باسم «مونتاج النيجاتيف » ، فبعد تجهيز النسخة الموجبة النهائية (على نحو ما سبق) يتم إرسالها إلى المختص بتجهيز « النيجاتيف » أو النسخة السالبة المطابقة لها ، وذلك باستخراج جميع الأجزاء من اللقطات السالبة ، بما يقابلها من موجب ، ووصلها بنفس أطوال وظروف ما هو موجود فى النسخة الموجبة ، للوصول إلى النسخة السالبة المطابقة لها . وعادة ما يقوم بمثل هذا العمل الدقيق سيدات متخصصات فيه ، لما هو معروف عنهن من دقة المتابعة والتجهيز .

وفى النهاية نحن نلاحظ أن جزءًا كبيرًا من عمل المونتاج الروتينى قد انتقل إلى أجهزة الكمبيوتر ، بما يوفر قدرًا كبيرا من الوقت والمجهود فى النواحى الحرفية لصالح الإبداع الفنى الذى يجتهد فيه المونتير .

الفصل التاسع

المؤثرات الخاصة Special effects

المؤثرات الخاصة بصفة عامة هى اللمسات الفنية التى تضاف إلى الفيلم بعد تصويره ، فتضيف إليه إمكانيات مرئية وسمعية لا يمكن الحصول عليها بالوسائل العادية ، التى يتم عن طريقها الحصول على كل من شريطى الصورة والصوت أثناء العمل فى موقع التصوير بصفة عامة . ومن ذلك نستنتج أن مفهوم « المؤثرات الخاصة » يتصل بأى من النواحى المرئية أو السمعية ، فهو ليس مقصورًا على الأولى فقط كما هو شائع ، وإن كانت المؤثرات المرئية هى الأكثر شهرة بالفعل . ومن ثم فإن المؤثرات الخاصة السمعية تبدأ بعنصر الموسيقى ذاته ؛ فالموسيقى المصاحبة للفيلم ليست من الواقع ، إلا أن موسيقى الأفلام أصبحت جزءًا لا يتجزأ منها ؛ فلم نعد نشعر بأنها شىء مضاف إلى الواقع ، إلا إذا كانت غير مناسبة للفيلم الذى تصاحبه . ومن جهة أخرى فإن اصطناع أصوات من الطبيعة ومن الحياة العادية يدخل تحت مفهوم المؤثرات الصوتية الخاصة؛ باعتبار أنها مصنعة فى أغلبها . إلا أن أقصى تعبير حرفى عن المؤثرات الصوتية الخاصة يتمثل فى اصطناع أصوات إلكترونية لا علاقة لها بالواقع

على الإطلاق ، وربما كان أوضحها تلك الأصوات التى تعبر عن الفضاء الكونى أو عن وحوش ما قبل التاريخ ، أو عن الكائنات الفضائية أو الأسطورية أو الخرافية . ويدخل تحت هذا النوع من المؤثرات التصرف فى بعض أصوات الواقع وتحويلها إلى أصوات أخرى ، فيمكن تحويل صوت خاص بحوار إنسان إلى أى صوت آخر غير واقعى ، خاصة إذا عرفنا أنه يمكن الحصول على الصوت العكسى لأى مصدر صوتى (شأنه شأن إعكاس الصورة المرئية مع اختلاف التأثير الناتج بالطبع) أى أن آفاق المؤثرات الصوتية الخاصة تتسع إلى ما لا نهاية عند الرغبة فى الحصول على صوت خارج الواقع ، ولكن يظل سبب اللجوء إلى هذا النوع من المؤثرات هو المحرك الرئيسى لإبداع مجالات جديدة فيها .

والمؤثرات المرئية الخاصة ، كانت فى بداية عصر السينما تبدأ من الكاميرا ذاتها ، كما سبق وذكرنا (إعكاس الحركة وإبطاؤها أو إسراعها ، والحصول على تأثيرات الاختفاء والظهور - راجع ما سبق) إلا أنه مع تقدم التقنيات السينمائية ، أمكن الحصول على هذه المؤثرات فى مرحلة لاحقة للتصوير ، عن طريق المعمل السينمائى ، ضمن فنون المشاركة اللاحقة ، ولكن يزيد عليها عدد آخر كبير من الإمكانيات الفنية غير المتاحة فى موقع التصوير ، مثل الظهور التدريجى للشخصية فى المنظر ، خاصة

ضمن شخصيات أخرى أو اختفائه بنفس الطريقة ، ومثل الساحرة التى تمتطى عصاها أو تمسك بمظلتها فتسبح فى الجو ، ومثل «سوبرمان» أو « الرجل الوطواط » الذى يسبح فى الجو ويحط على قمم البنايات أو على سطح الأرض ، ومثل تصغير الأحجام أو تكبيرها على الشاشة إلى حد كبير جدا ، وربما نتذكر معًا فيلم «جليفر» الذى يحكى مغامرات طبيب إنجليزى تسوقه أقداره إلى جزيرة يسكنها قوم من الأقزام صغار الحجم جدا ، لا تتجاوز أطوالهم إصبع يد الشخص العادى ، ثم تعود أقداره فتسوقه إلى جزيرة أخرى يسكنها عمالقة ، يصبح هو بالنسبة إليهم قزما لا يتجاوز طوله طول إصبع أصغرهم . وأغلب هذه التأثيرات المرئية الخاصة تنتسب إلى نوع من الحيل السينمائية المشهورة يسمى «القناع المتحرك» أو الساتر المتحرك (Travelling matte, travelling masks) الذى عن طريقه يمكن تركيب صورة موضوع متحرك على صورة المنظر الأصلى ، وكأن كل الموضوعات الظاهرة فى الصورة النهائية قد تم تصويرها معًا فى نفس اللقطة فى نفس المنظر فى نفس الوقت ، لذلك فإن نفس هذه الوسيلة الفنية هى التى تتيح للفنان السينمائى أن يقدم الممثل وهو يتحرك فى أماكن لم يذهب إليها أبدًا للتصوير فيها ، فيمكن تقديمه يؤدى دوره وكأنه يجرى فى غابة استوائية ، بينما هو لم

يغادر الاستوديو ذاته ، ولذلك فإذا كان هناك فيلم مصور لأماكن خيالية تم اصطناعها بواسطة مهندس المناظر للإيحاء بعوالم لم ترها عين الإنسان فى الحقيقة ، مثل الكواكب والنجوم ، فإنه يمكن بنفس الطريقة السابقة إظهار الممثل وهو يتجول بسهولة فى هذه الأماكن الخيالية ، وربما نتذكر معًا أن أفلامًا كثيرة تدور عن حروب الفضاء تكاد أن تكون بأكملها عبارة عن مؤثرات مرئية وصوتية خاصة . يزيد على ذلك أن إمكانية « التحريك » ، التى يتم عن طريقها إنتاج الرسوم المتحركة (أشهرها أفلام « والت ديزنى » عن « ميكى ماوس » وأقرانه) وفرت للسينما فرصة اصطناع وحوش ما قبل التاريخ ووحوش الأساطير الخرافية ، فعن طريق تصنيع نماذج من مادة «الصلصال » لهذه الكائنات وتحريكها بواسطة التصوير السينمائى بنظام « صورة صورة » أو « كادر كادر » ، بما يعنى أن كل ٢٤ صورة تعبر عن حركة من النموذج تستغرق من الزمن ثانية كاملة، أى أن السينما - بهذه الطريقة - تمنح الأجسام الجامدة أهم مظاهر الحياة وهى « الحركة » ، لذلك تم تسمية هذا المؤثر المرئى باسم « التحريك صورة صورة » single - frame animation ، وعلى ذلك فإن فن « التحريك » animation ذاته يعنى بث الحياة فى الثوابت أو الجوامد (المرسومة أو المجسمة) عن طريق آلة التصوير السينمائى على نحو ما سبق .

والحقيقة أن أجهزة « الكمبيوتر » (الحاسبات الآلية) أصبحت تقوم بالعديد من هذه المؤثرات المرئية الخاصة المعقدة (والأشد منها تعقيدًا) بوسائل أسرع وأسهل وأكثر إبهارًا ، ويمكن نقل نتائجها النهائية على شريط الفيلم السينمائى فى النهاية ، ولعل فى فيلم « الناظر » ما يوضح ذلك ، حيث يظهر النجم « علاء ولى الدين » ممثلاً لأكثر من شخصية فى نفس اللقطة .

الفصل العاشر

المعمل السينمائى

ربما لاحظنا من قراءتنا فى الفصل السابق ، أن هناك عددًا كبيرًا من المؤثرات المرئية الخاصة تنتمى إلى تدخلات المعمل السينمائى . وفى هذا المقام يعنينا أن نميز فى التدخلات الخاصة بهذا المجال بين مجموعتين : تنتمى الأولى منهما إلى المؤثرات المرئية التى يحل فيها تدخل المعمل السينمائى محل الكاميرا السينمائية ، حيث ينوب المعمل عنها فى إنتاج المؤثرات الخاصة بكل من « انقسام الإطار / تقسيم الكادر » (أداء الممثل لأكثر من دورين فى نفس الصورة) والتحكم فى طريقة التعريض الضوئى ؛ التى ينتج عنها مؤثرات الاختفاء والظهور والمزج ، والتحكم فى

حركة الفيلم السالب اتجاهًا وسرعة (الحركة العكسية ، البطيئة ، السريعة) .

أما المجموعة الثانية فهى مجموعة المؤثرات التى يختص بها تدخل المعمل السينمائى دون غيره ، ومن أهمها - كما ذكرنا - القناع (الساتر) المتحرك ، بالإضافة إلى مؤثر خاص نلاحظه فى عدد غير قليل من الأفلام ، وخاصة فى ختامها أو نهاياتها وهو «تثبيت محتويات إطار الصورة أو تجميدها hold frame لذلك يسمى « الإطار الممسوك » ، وهو ما يعنى الإمساك بإطار واحد (صورة واحدة) من شريط الصورة الذى يمثل الحدث الأصلى لفترة زمنية معينة ، بحيث يتجمد الحدث على الشاشة ، فبالإضافة إلى استخدام هذا التأثير كتعبير عن ختام الفيلم أو نهايته بغرض تثبيت هذا المنظر فى ذهن المتفرج أطول فترة ممكنة ، فإنه يستخدم أيضًا فى التعبير عن التصوير الفوتوغرافى فى داخل الفيلم ، فعندما تسجل الكاميرا العادية صورة ، يعبر السينمائى عن ذلك بتثبيت صورة الموضوع الذى تم تصويره ، للإيحاء بما قام به حامل الكاميرا من التقاط للصورة الفوتوغرافية (الثابتة) . ومن التدخلات المعملية الهامة إعطاء الصورة السينمائية بالألوان لونًا واحدًا ، أى إضافة مسحة لونية Colour Cast كأن تصبح الصورة كأنها مصبوغة بلون واحد مثل الأزرق أو الأحمر أو الأصفر.. إلخ .

وخارج فكرة التدخل المعملى لإنتاج أنواع معينة من المؤثرات المرئية الخاصة ، فإن الدور التقليدى للمعمل السينمائى يرتبط بضرورة مرور أشرطة الفيلم السينمائى الخام بعمليات كيميائية / ضوئية ، إلى أن نصل إلى النسخة المعدة للعرض السينمائى العام . فالفيلم يمر بعدد من العمليات المعملية بعد انتهاء تصوير شريط الفيلم السالب الخام وإخراجه من الكاميرا السينمائية ، حيث ينتقل هذا الشريط إلى المعمل ، فيتم تحميضه فورًا ، ويكون مصحوبًا بالتقرير الخاص به ، حيث يوضح اللقطات التى يقرر المخرج صلاحيتها للطبع ، ولذلك فإن ما يؤخذ من الأشرطة السالبة - بعد التحميض - لطبعها على النسخة الموجبة هى اللقطات المطلوب طبعها فقط ، ليطبع منها النسخ الإيجابية . وغالبًا ما يقوم المعمل باستخراج نسخ من لفات شريط الصوت المغناطيسى ، من باب الاحتياط ، إذ قد يتعرض أى منها لأى تلف من نوع ما . ونحن عرفنا من قبل (الفصل الثامن) أنه بعد الاستقرار فى المونتاج على المونتاج النهائى ، يتم تجهيز نسخة سالبة من الفيلم مطابقة لها ، حيث يتم الجمع بين سالب الصورة وسالب الصوت للطبع منها النسخة الموجبة . ولذا فإنه بعد تجهيز شريط الصوت النهائى الناتج عن عمل « الميكساج » ، فلأنه عبارة عن شريط مغناطيسى ، لذلك يتم نقله إلى شريط صوت سينمائى ضوئى سالب ويتم تحميضه للحصول على نسخة سالبة من شريط

الصوت . ولكننا لابد أن نشير إلى عدد من الملاحظات المهمة فى هذا الصدد : **أولها** ، أنه لابد من ضبط ألوان الصورة لكل لقطة سينمائية عن طريق عملية « تصحيح الألوان » ، وذلك لتلافى أى مؤثرات على اللون تؤثر فى نتيجة التصوير وفى الصورة فى النهاية. وهناك فى كل المعامل السينمائية عدد من خبراء تصحيح الألوان . ويتصل بذلك تحديد ضوء الطبع ، أى تحديد قوة الضوء التى تستخدم فى طبع كل لقطة على حدة ، ويتم إثبات هذه البيانات الخاصة بتصحيح اللون وضوء الطبع على وسائل خاصة بالمعمل ، حيث يتم تنفيذ هذه التعليمات آليا فى آلات الطبع . **ثانيها** ، أنه عادة - وخاصة فى الدول التى تقدر قيمة المحافظة على تراثها الفيلمى وقيمة التأمين على الإنتاج السينمائى ضد أى أخطار - يتم عمل نسخ سالبة بديلة من النسخة السالبة الأصلية ، وذلك لحماية النسخة الأصلية من أى تلف أو إجهاد لتكرار الطبع منها من جهة ، ولحمايتها من أخطار الحريق وغيرها من جهة أخرى ، فهى بحق تعد جماع كل المجهودات المبذولة فى إنتاج الفيلم وكل التكاليف التى استهلكها ماليا ، لذلك يفضل المعمل الاحتفاظ بالسالب الأصلى فى خزينة محصنة ضد الأخطار . **ثالثها** : أن الحصول على النسخة الموجبة المعدة للعرض العام يقتضى أن تسبق بداية مجرى الصوت على هذه النسخة بداية شريط الصورة بعدد معين من الصوو (الكادرات) ، بحيث إنه عندما تكون صورة (كادر) معينة

معروضة على الشاشة يكون الجزء المقابل لها تماما على مجرى الصوت مارا خلال « الرأس اللاقط للصوت » (كما سنرى بعد) ، أى أنه يجب توفير مسافة بين كل من الصورة والصوت حتى نفصل بين حركتيهما ، لاختلاف هاتين الحركتين عن بعضهما كما ذكرنا ، ولذلك كان لابد أن يختلف مكان الصورة عن مكان الصوت فى النسخة الموجبة ، ليتحرك مجرى الصورة حركة متقطعة أمام «شباك » العرض ويتحرك مجرى الصوت حركة مستمرة بسرعة منتظمة أمام « شباك » الصوت .

والحقيقة أن للمعمل السينمائى عددًا من المشاركات السابقة على التصوير فى « البلاتوه » أو موقع التصوير الخارجى أيضًا، ولكنها مشاركات غير معتادة فى كل الأفلام ، بل تختص بحالات إنتاجية خاصة، ومن ذلك تجهيز أفلام « العرض الخلفى »، فهى أفلام ذات مواصفات معينة سواء فى شكل شريط الفيلم الموجب ومواصفاته الشكلية ، أو فى طريقة طبعه وتحميضه لاستخدامه فى العرض الخلفى . وكذلك يقوم المعمل السينمائى بعمل اختبارات مسبقة لنوع الفيلم الخام السالب المزمع استخدامه فى تصوير الفيلم ، حتى يتمكن مدير التصوير من الوقوف على كل خصائصه ليستغلها فى عمله الفنى وخاصة من جهة الإضاءة والألوان .

★ ★ ★

الأفق الرابع (الختامى)

فن العرض السينمائى

لا شك أننا أصبحنا نعرف أن كل المجهودات السابقة تسعى لكى تصب فى تحقيق عَرض أساسى واحد ، هو وصول الفيلم السينمائى ، بوصفه سلعة خاصة ، إلى مستهلكها الحقيقى وهو «المتفرج» ، وهو الأمر الذى يتم عن طريق « تلقى » الفيلم السينمائى فى مكانه المناسب وهو « دار العرض السينمائى » . والحقيقة أن مفهوم « العرض السينمائى » قد لا يشوبه التغيير كثيرًا ، حتى مع التطور بمرور الزمن ، ولكننا سنلاحظ أن هناك تنوعًا فى « تلقى » الفيلم السينمائى ، وبناء عليه يكون هناك تنوع في « العرض السينمائى » ذاته ؛ فنتقابل مع عدد من «أنواع العرض السينمائى » . ومن جهة أخرى ، فإن تصميم « دار العرض السينمائى » ومكوناتها هما من الأمور ذات الطبيعة الخاصة ، التى تجعل من العرض السينمائى - فى حد ذاته - طقسًا خاصًا مميزًا إذا تم فى دار خاصة بالعرض السينمائى .

الفصل الحادى عشر

مفهوم العرض السينمائى

المفهوم التقليدى (والحقيقى أيضًا) للعرض السينمائى هو مشاهدة الفيلم السينمائى بين عدد من جمهور المشاهدين (المتفرجين) داخل القاعة المخصصة للعرض السينمائى . وحتى اليوم ، تعتمد أنشطة « الإنتاج السينمائى » ، فى كل بلاد العالم ، على تلك الرغبة العامة التى تنتاب الناس (غالبًا) فى الابتعاد عن مساكنها التى تأويها ، ولو لساعات قليلة جدا ، للمشاركة فى انفعالات جمع من الناس حول موضوع معين ، وهى رغبة قديمة قدم التاريخ ذاته ، وقبل ظهور السينما كانت تتحقق من خلال عدد غير قليل من وسائل التسلية والترفيه ، لعل أهمها - وأقدمها فى نفس الوقت - الطقوس الدرامية الإغريقية (اليونانية) ذات الأصول الدينية ، التى تحولت - مع الوقت - إلى طقوس مسرحية صرف ، بالإضافة إلى مشاهدات الألعاب الرياضية (وخاصة ألعاب الأولمب) من جهة ، والمصارعات الوحشية (وخاصة فى الملاعب الرومانية) من جهة أخرى . إن تاريخ « فن الفرجة خارج البيوت » هو تاريخ طويل ، يمتد لعدة آلاف من السنين فى عمق التاريخ سابقة على تاريخ « الفرجة على الأفلام السينمائية » . وإذا كانت

« فنون المسرح » قد أصبحت تمتد بكل وجوهها المعروفة (دراما - باليه - أوبرا .. إلخ) . حتى وقتنا الحالى ، بما يصحبها من تطورات إبداعية وتقنوية (كثيرًا ما يقترن الإبداع فى الفنون بالتقنيات) تعد واحدة من المجالات المشهورة لتحقيق فكرة « فن الفرجة » بصفة عامة ، فإن هناك عددًا آخر من هذه المجالات ، سواء كانت ذات طابع أرستقراطى أو خاص مثل قاعات «الكونسير»؛ التى يتم فيها الاستماع إلى الفرق الموسيقية تصدح بمعزوفاتها ، أو كانت ذات طابع شعبى مثل مخيمات السيركات بكل مستوياتها وتنوع ألعابها (ترابيز - وحوش - مهارات خاصة - تهريج.. إلخ) وقاعات عرض ألعاب الحواة أو ساحاتها المكشوفة ، أو ساحات الفرجة على البهلوانات والموسيقيين والمغنين المتجولين وملاعبى الحيوانات (لعل القرداتى أشهرهم داخل مصر وخارج مصر إلى وقت غير بعيد) .. إلخ ، وتبدو لنا الظاهرة أوضح ما تكون فى متابعة المباريات الرياضية (وخاصة ألعاب الكرة ، وبالأكثر كرة القدم) داخل الملاعب ذاتها ، بل إننا نستطيع أن نلاحظ أن تصميم أغلب هذه الملاعب والمدرجات التى تحيط بها، هو امتداد واضح لتصميم الملاعب الرومانية التاريخية ذاتها (ساحة اللعب وحولها صفوف مدرجة لجمهور المتفرجين) .

والحقيقة أن ظهور السينما كان فى ذاته مجالا جديداً يحقق « فن الفرجة » على هذا النحو (تقريبًا) ، فهى بعد أن تطورت فى عدد كثير من أوجهها ، تكاد أن تكون وسيلة الفرجة التى تجمع بين ثلاث صفات ينشدها المتفرج بصفة عامة ، والمتفرج من الطبقات الوسطى والطبقات الشعبية بصفة خاصة ، وهى الحصول على « الفرجة » بتكلفة أقل ، مع الاستمتاع بها لمدة أطول ، بالإضافة إلى أن السينما تحقق استغراقًا فى الفرجة أعمق. فبالنظر إلى دور العرض المسرحى وقاعات الكونسير ودور الأوبرا ، سوف نلاحظ أن تكلفة تذكرة الدخول لمشاهدة الفيلم السينمائى عادة ما تكون أقل من نظيرتها فى وسائل الفرجة الأخرى هذه ، خاصة أن الفن السينمائى يتيح للمتفرج أن يشاهد الفيلم « ذاته » فى عدد من مستويات الفرجة ، من جهة رفاهيتها ، وذلك فى عدد من دور العرض ذات المستويات المختلفة (أولى - ثانية - ثالثة) ففى كل الأحوال هناك فرصة لكل المستويات الاجتماعية لمشاهدة « نفس » الفيلم السينمائى ، أى نفس «المنتج الفنى » بنفس مواصفاته تمامًا (تقريبًا) بأسعار مشاهدة غير عالية فى معظم الأحوال ، كما أنها متدرجة فى نفس الوقت لأكثر من مستوىٍ (فى الغالب يمكن أن نلاحظ أن أغلى تذكرة لمشاهدة عرض سينمائى تقل فى قيمتها عن أقل تذكرة لمشاهدة العرض المسرحى، حتى بعد ذلك الارتفاع

غير المسبوق فى أسعار تذاكر السينما) ومن جهة أخرى ، إذا كانت دور العرض المسرحى والأوبرا (والكونسير أحيانًا) تحقق لروادها فرصة الاستمتاع بعمل فنى يشغل زمنًا طويلاً إلى حد ما (قد يصل إلى أكثر من ساعتين أحيانًا) ففى المقابل نجد أن أغلب فنون الفرجة الأخرى (السيرك - الحاوى - البهلوان .. إلخ) لا تستقطع وقتًا طويلاً للفرجة ، ولذلك تعد السينما مجالاً أكثر اتساعًا لقضاء وقت أطول فى فن الفرجة المشتركة . ومن جهة ثالثة ، فإنه بالنظر إلى كل فنون الفرجة السابقة على ظهور السينما ، سوف نجد أن الفرجة على الفيلم السينمائى تحقق أكبر قدر من الاستغراق ؛ ذلك أن إظلام مكان الفرجة (قاعة العرض السينمائى) مع ظروف التوحد بين المتفرج ومحتويات شاشة العرض ذاتها ، خاصة أنه لا يقف بين عينيه وأذنية من جهة وبين الشاشة ومحتوياتها (صورة - صوت) من جهة أخرى ، أى حائل ، ولا يربط بينهما أى وسيط سوى مجرد استخدام حاستى النظر والسمع بالنسبة للأفلام الناطقة (وقبلاً حاسة النظر فقط بالنسبة للأفلام الصامتة عادة) . إن فكرة الاستغراق العميق فى الفرجة بالنسبة للمتفرج على الفيلم السينمائى من خلال العروض السينمائية فى قاعات العرض ، تظل صحيحة حتى بعد ظهور التلفزيون وانتشاره وارتفاع مستوى تقنياته واتساع آفاق عروضه ، بل حتى وهو يعرض الأفلام السينمائية ذاتها

أيضًا ؛ ذلك أن حقيقة الاستغراق ذاتها ترتبط ارتباطًا شديدًا بأمرين لا يتحققان إلا فى « الفرجة السينمائية الصرف » (أى مشاهدة الفيلم فى قاعة مخصصة للعرض السينمائى) وهما « الفرجة الجمعية » ، أى وجود المتفرج ضمن عدد كبير من الناس، ممن يعرفهم ومن لا يعرفهم على السواء ، و« إظلام قاعة العرض » ؛ بحيث تسيطر « شاشة العرض » على كل اهتمام المتفرج وتحقق نوعًا من الاستحواذ شبه الكامل على هذا الاهتمام طوال زمن عرض الفيلم ، إذ لا يوجد شىء آخر يثير اهتمامه (من الناحية النظرية الصرف) سوى هذه الشاشة وما يدور عليها ، لذلك فإنه عادة ما تتم تهيئة المتفرج لتلقى العرض السينمائى تهيئة فعالة عن طريق التدرج فى الإظلام؛ لكى يدخل إلى عالم الفيلم الذى يشاهده ، وبمعنى آخر لكى يتاح له فرصة التوحد مع هذه الشاشة . وعلى ذلك فإن المفهوم الحقيقى للعرض السينمائى يتحقق من خلال مشاهدة الفيلم بين عدد من المتفرجين داخل قاعة مخصصة للعروض السينمائية ، بما تحويه من أجهزة آلية متخصصة وتتصف به من سمات تصميم خاصة .

والحقيقة أن مفهوم العرض السينمائى يتحقق من خلال دور العرض السينمائى التقليدية (بكل مستوياتها) باعتبارها دور عرض تجارية ، وكذلك من خلال العرض السينمائى خارج

صالات العرض التجارية ، مثل نوادى السينما والجمعيات الفيلمية المختلفة (عندنا فى مصر منها : نادى السينما بالقاهرة ١٩٦٨ / ١٩٩٤ - جمعية الفيلم - نادى سينما معهد جوته - قصر السينما - مركز الثقافة السينمائية - مركز الثقافة الروسى - مركز الثقافة الإيطالى - المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ... إلخ) . وكذلك هناك نوع من العروض الشعبية التى كانت تتم فى الهواء الطلق (كانت تتم فى مصر من خلال قوافل الثقافة ، التى تتمثل فى سيارة نقل مغلقة ، تحوى ضمن ما تحوى أجهزة عرض سينمائى صغيرة ١٦ مم ، وتعرض على شاشة متنقلة فى الليل فى بعض الميادين الواسعة والحدائق الفسيحة ... إلخ ، ويتوزع المتفرجون ، فى مثل هذه العروض السينمائية ، بين الجلوس والوقوف أثناء المشاهدة ، حسب ظروف المكان ذاته) أى أن مفهوم « العرض السينمائى » يمكن أن يتحقق من خلال ظروف أخرى للعرض ، قد تخرج عن المواصفات الكاملة لدور العرض ، وإن كانت تحقق الفكرة ذاتها ؛ وهى المشاهدة بين عدد من المتفرجين فى مكان مخصص للعرض .

ويبقى فى النهاية أنه مع كل وسائل التسلية التجارية ، التى تتيحها تكنولوچيا (تقنيات) نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين ، يظل للسينما سحرها الخاص الذى يجذب

جمهورها ليحقق من خلالها أقصى استمتاع ممكن بفن الفرجة ذاته ، على الرغم من الانحسار الظاهرى له الذى يطل علينا فى مصر ، بسبب ظروف لا تتعلق بحقيقة « مفهوم العرض السينمائى » ذاته ، وإن كانت تتصل بأحوال أخرى (ليس هذا مكان مناقشتها) نأمل أن تكون طارئة على السينما فى مصر ، حتى يعود لفن الفرجة على الفيلم السينمائى رونقه التاريخى المعتاد فى المجتمع المصرى .

الفصل الثانى عشر

دار العرض السينمائى

من الحقائق المعلومة فى الإنتاج السينمائى ، أنه بمجرد أن تبدأ الخطوات العملية لإنتاج الفيلم بالفعل (منذ فنون أولويات البدء) فإن المشتركين فى « فن صناعة الفيلم السينمائى » يعملون على إيصاله إلى دور العرض التى سيشاهده الجمهور فيها ، فالنهاية السعيدة التى يتصورها هؤلاء الفنانون والفنيون لأعمالهم ، وفى مقدمتهم المنتج السينمائى ، هى أن يتوجه الناس إلى شباك تذاكر دار العرض السينمائى لشراء تذاكر الدخول لمشاهدة هذا المنتج الفنى . ولذلك لابد أن يلفت انتباهنا أن هناك خطوة مهمة (فى رحلة « فن صناعة الفيلم السينمائى » إلى دار العرض) لابد

أننا نشعر بوجودها وهى مسألة « الدعاية للفيلم السينمائى » .. والدعاية للفيلم السينمائى ، شأنها شأن الدعاية للترويج لأى منتج آخر ، من جهة أنها وسيلة للفت الانتباه إلى هذا المنتج والترغيب فى اقتنائه (كسلعة مادية قابلة للتداول) أو الإفادة منه (إذا كان فى صورة خدمة) . والحقيقة أن « عرض الفيلم السينمائى » يجمع بين هاتين الصفتين (السلعة - الخدمة) فهو بالنسبة لأصحاب دور العرض (ومن قبلهم الموزع السينمائى أو موزع الأفلام) سلعة ، وبالنسبة للمتفرج هو بمثابة الخدمة ؛ التى تتمثل فى تقديم نوع من التسلية عن طريق المتعة البصرية / السمعية ؛ بمشاهدة الفيلم السينمائى فى قاعة العرض المخصصة له ، أى أن الغرض من الدعاية السينمائية هو نفسه الغرض من الدعاية لأى منتج آخر ، وهو الترويج له من أجل توسيع نطاق الإقبال عليه واقتنائه أو استخدامه .

ولكن قد يظهر الاختلاف فى الدعاية للفيلم السينمائى عن غيره من المنتجات والخدمات الأخرى ، بما فيها من منتجات وخدمات فنية أخرى (مسرح - كونسير - أوبرا - باليه - سيرك ...إلخ) من خلال أساليب هذه الدعاية ووسائلها ، فعادة ما يسعى منتج الفيلم السينمائى (فرد - شركة .. إلخ) لتقديم كل المساعدات الممكنة لأصحاب دور العرض السينمائى ومديريها ، من أجل ضمان نجاح عرض فيلمه فى دورهم . ومن جهة أخرى ،

فإن صاحب دار العرض (أو مديرها) يسعى لجعل الناس يرغبون فى مشاهدة الفيلم الذى يعرضه ، لذلك فهو يتولى جانبًا من الدعاية للفيلم ، يمكن أن نعرفه بأنه نوع من « الدعاية المحلية » ، أى الدعاية التى تقوم بها دار العرض ذاتها (قبل عرض الفيلم وأثناء فترة عرضه) بما فى ذلك من العمل على توفير ظروف المشاهدة الجيدة للمتفرج (مقعد مريح - تهوية جيدة - شاشة نظيفة - هدوء - أجهزة صالحة للاستخدام .... إلخ) .

وربما نستطيع أن نلاحظ أن وسائل الإعلام هى طرق ذات فعالية واضحة فى الدعاية السينمائية ، سواء عن طريق الصحافة بصفة غالبة ، أو الإذاعة والتلفزيون بصفة عامة . فـ « إعلانات الصحف » هى طريقة مألوفة ومتبعة فى جميع أنحاء العالم ، على نحو ما نعرف جميعا ، وكذلك التنويه بالإعلان عن الفيلم عن طريق الإذاعة أو عن طريق التلفزيون ، إلا أن الإعلان عن طريق التلفزيون قد يتعدى مجرد الإخبار عن الفيلم وأماكن عرضه ومواعيدها ، إلى عرض مقتطفات من الفيلم ذاته ، لمدة دقيقتين أو أقل (كما يحدث فيما سنعرفه بعد باسم « تريلر» أو الإشارة أو المقدمة الإعلانية) . ولكن محترفى الدعاية السينمائية عادة ما يستغلون الصحافة فى الدعاية لأفلامهم عن طريق فكرة « إثارة الشائعات حول الفيلم »، مثل كتابة مقال يهاجم الفيلم (بالاتفاق مع أصحابه) باعتباره مثيرًا

أو يتعرض لقضية حساسة أو أنه يمكن أن يتصادم مع أجهزة مسئولة بالدولة (هل نتذكر معًا أفلامًا مصرية مثل : المذنبو ن - الكرنك - البرىء - للحب قصة أخيرة - طيور الظلام ... إلخ) . وقد تأتى الإثارة الصحفية عن الفيلم من خلال متابعة الهجوم عليه من شخصية عامة (عضو برلمان مثلاً) فيصبح الأمر وكأنه خبر صحفى ، مع أنه فى مضمونه الحقيقى نوع من الدعاية للفيلم ؛ بالإعلان عنه على هذا النحو ، ومع اتساع الكتابة الصحفية فى الموضوع ، يصبح من المتوقع أن يثير ذلك فضول عدد غير قليل من الجمهور الذى يسعى للتحقق مما قرأه عن الفيلم فى الصحف .

وتعتبر الملصقات الخاصة بالفيلم poster من أهم وسائل الدعاية ، وهى ما نعرفه باسم « الأفيشات » . و« الأفيش » (عن الفرنسية : affiche) هو الملصق الإعلانى الذى يحمل اسم الفيلم وصور نجومه وكبار ممثليه ، ويلصق على واجهة دار السينما والشوارع والمحال العامة، لذلك فهو يُطبع فى أشكال ومساحات مختلفة تتناسب مع المكان الذى توضع فيه ، ولأن « الأفيش » واحد من أهم وسائل لفت الأنظار للفيلم ، لذلك يتولى رسمه (عادة) فنانون أخصائيون فى هذا النوع من رسوم الدعاية والإعلان ، فيعملون على أن يتضمن « الأفيش » بعضًا من روح الفيلم ؛ بما

يعنيه ذلك من تقديم صورة واضحة (بقدر الإمكان) عن موضوع الفيلم وأبطاله ، بالإضافة إلى التعريف بأسماء أهم الفنانين والفنيين العاملين فيه . وهناك نوع من الملصقات يأخذ شكل الإعلان الضخم الذى يعد خصيصًا ليوضع أمام دار العرض السينمائى عند عرض الفيلم ، وعادة ما يعبر عن شخصية مهمة (أو أكثر) من أبطال الفيلم ، وقد يبلغ ارتفاع الواحد منها عددًا من الأمتار (يصل أحيانًا إلى ثلاثين مترًا فى الولايات المتحدة الأمريكية ، أى بارتفاع عشرة طوابق تقريبًا) .

ومن ضمن وسائل الدعاية للفيلم السينمائى تبرز « الصور الفوتوغرافية » ، وهى تظهر من خلال مواد الدعاية فى أكثر من مناسبة ولأكثر من غرض ، فمنها ما يتم تصويره أثناء العمل وأخرى أثناء فترات راحة النجوم والعاملين فى الفيلم ، وثالثة خاصة بعناصر لافتة للنظر فى الفيلم ، مثل الديكورات أو الأزياء فى الأفلام التاريخية ، ومثل الحركات الخطرة ، ومثل المشاهد المهمة كانهيار مبنى أو حادث قطار .. إلخ ، وكل هذه الصور يمكن الدفع بها للدعاية من خلال الصحافة على الأكثر . ولكن هناك نوعًا آخر من « الصور الفوتوغرافية » يتم تصويرها أثناء الفيلم ؛ باعتبارها جزءًا من العمل فى الفيلم ذاته ، وهى الصور التى تعبر عن مواقف يقدمها الفيلم بالفعل ، وهى فى نفس الوقت ليست الصور التى يتم

التقاطها أثناء تصوير الفيلم فى موقع التصوير لأغراض المحافظة على التتابع السليم (حركة ممثل - ملابس - أكسيسوار ... إلخ كما ذكرنا فى الفصل الرابع) وإنما هى الصور الفوتوغرافية التى نراها دائمًا فى مدخل دور العرض السينمائى ، وهى ليست صورًا تم تكبيرها من سالب (نيجاتيف) الفيلم الأصلى كما قد يتبادر لذهن البعض ، بل هى صور خاصة يلتقطها « المصور الفوتوغرافى » أثناء تصوير الفيلم. وقد أرجأنا الحديث عن هذا العمل إلى الآن لسببين، أولهما أن هذا العمل - رغم أهميته - ليس جزءًا من « فن صناعة الفيلم السينمائى » ذاته ، وثانيهما أنه يتصل (بأهميته الفعلية) بفنون المشاركات اللاحقة ، من خلال الدعاية للعرض السينمائى . والحقيقة أن « المصور الفوتوغرافى » ، وهو ليس من صناع الفيلم ذاته ، إلا أنه واحد من أعضاء وحدة إنتاج الفيلم، فهو يؤثر فى نجاحه التجارى ، إذ إنه يحاول أن يعبر عن « الفيلم المتحرك » من خلال « الثبات » بدون حركة ، بالإضافة إلى « اختزال الصوت » إلى « صمت » تام فى الصورة الفوتوغرافية ، والجمهور يقبل - فى العادة - على الصورة المعبرة الجذابة ، وهناك كثيرون متخصصون فى التصوير الفوتوغرافى للأفلام فى مصر ، بل هناك من يتوارثون هذا العمل جيلا بعد آخر (ربما نلاحظ على إعلانات أفلام مصرية كثيرة اسمى « حسين بكر » (الأب) و« محمد بكر » الإبن) . وكثير من المواد الصحفية التى

تُنشر عن الأفلام ، خاصة قبل عرضها مباشرة ، أو أثناء عرضها ، تتضمن صورًا فوتوغرافية للمواقف الحيوية من الأفلام .

إلا أن أبرز وسائل الدعاية الإعلانية عن « العرض السينمائى» هى « المقدمة » أو « الإشارة » أو « إشارة الفيلم » ، التى نعرفها باسم « تريلر Trailer » ، أى الإعلان السينمائى عن فيلم سيعرض « الأسبوع المقبل » أو « قريبًا » ، وهو ما اعتدنا رؤيته قبل عرض الفيلم الرئيسى فى دور العرض السينمائى (وأحيانا يعرض تلفزيونيا) وهو عبارة عن شريط فيلمى قصير ، تصل مدته حوالى الدقيقتين غالبًا ، ويقدم عددًا من لقطات من الفيلم الأصلى ، تعبر عن أهم حوادثه بصورة مشوقة ومثيرة للاهتمام ، وأحيانًا يصاحبها تعليق إذاعى ذو نبرة حماسية تساهم فى رفع درجة اهتمام الجمهور وجذبهم لمشاهدة الفيلم . وربما نلاحظ معًا أن « المقدمة / التريلر » هى المادة الإعلانية والسينمائية » الوحيدة عن الفيلم السينمائى ، أما بقية المواد الإعلانية أو الدعائية الأخرى فهى تنتمى إلى وسائل غير سينمائية.

وعادة ما يصاحب عرض الفيلم السينمائى تقديم « نشرة » أو « كراسة دعاية » عنه (leaflet و brochure) وهى عبارة عن كتيب يتكون من عدد من الصفحات ، يختلف من كتيب لآخر ، وتختلف مساحاتها أيضًا ، وهى مطبوعة طباعة أنيقة ، ويتضمن

بعض الصور والمعلومات الخاصة بالفيلم ، والموجز لأهم أحداث القصة ، مع قائمة بأسماء المشتركين فيه من نجوم وممثلين وممثلات وفنانين وفنيين ، وقد ينشر بعضًا من آرائهم فى الفيلم أو ذكرياتهم حوله وكذا ظروف إخراجه وإنتاجه ، وهذا الكتيب يوزع عادة على المشاهدين فى دور عرض الدرجة الأولى (والثانية أحيانًا) وكذا على مكاتب التوزيع ، لإعطاء فكرة حول الفيلم والعاملين فيه (أحيانًا يطلق الجمهور المصرى على هذا الكتيب اسم « السيناريو » وهو غير صحيح بالطبع) .

أما دار العرض السينمائى ذاتها فهى تتكون من ثلاث وحدات أساسية ، تتصل فيما بين بعضها البعض ، وهى غرفة العرض (الكابينة) وصالة المتفرجين (قاعة المشاهدة) وشاشة العرض السينمائى . والترتيب السابق هو ترتيب فعلى ، يعبر عن الاتصال المباشر بين هذه الوحدات الثلاث ، إلا أن الواقع يشير إلى نوع من الاتصال الفعلى الذى يجمع بين كل من «غرفة العرض» و « شاشة العرض » ، إذ إن الأولى تعمل من أجل الثانية ، والثانية لا قيمة لها فى العرض السينمائى بدون الأولى ، ولذلك سنجد أنه لابد من الحديث عنهما حديثًا متصلاً ، قبل التعرض لصالة المتفرجين .

وغرفة العرض (الكابينة) هى الحجرة المخصصة لوضع أجهزة العرض السينمائى ، ومنها يتم إسقاط الصورة على الشاشة، وتعرف فى اللغة الدارجة باسم « الكابينة » (من الفرنسية Cabine ole progection ومن الإنجليزية :Projection booth و Projection box و Projection room) . وإن أول تعارف بيننا وبين « كابينة العرض » يتم من خلال ملاحظتنا لوجود تلك الفتحات المضلعة (مربعة الشكل غالبًا) متزامنة فى صف واحد (أو صفين) فى الجدار الخلفى لقاعة العرض ، وهو الجدار الذى يواجه شاشة العرض تمامًا ، إذ إن كابينة العرض هى التى تقع خلف هذا الجدار مباشرة ، وبالتحديد هى الغرفة التى تقع خلف هذه الفتحات مباشرة . والحقيقة أن « كابينة العرض » تثير ثلاثة اهتمامات حول ثلاثة عناصر متزامنة هى تصميمها ، والعنصر الآلى فيها ، والعنصر البشرى . فهى من حيث « التصميم » عبارة عن غرفة ذات اتساع مناسب ؛ من حيث المساحة والارتفاع ، جيدة التهوية ، وفى نفس الوقت محكمة ضد الأتربة ، ومزودة بوسائل مكافحة الحريق ، وبها تلك الفتحات (التى أشرنا إليها) فى الجدار الفاصل بينها وبين صالة المتفرجين . أما « العنصر الآلى » فى كابينة العرض فهو يتمثل بصفة أساسية فى « جهاز العرض السينمائى Projector، الذى بواسطته يتم إسقاط صور الفيلم على شاشة العرض وإذاعة خط الصوت المصاحب لها من خلال

سماعات خاصة (خلف الشاشة ذاتها ، أو داخل صالة المتفرجين ، أو بالجمع بينهما) . ومن المعتاد فى أغلب دور العرض السينمائى، وخاصة فى الدول المتوسطة والفقيرة (ومصر من بينها) حتى الآن، أن تضم الكابينة جهازين للعرض السينمائى (على الأقل) وذلك من أجل أن يجرى العرض السينمائى بدون توقف ، لأن طول الفيلم الروائى الواحد يتجاوز طول الفيلم الملفوف على البكرة الخاصة بجهاز العرض أيًا كان نوعه ، ونحن عندما نشاهد الفيلم على الشاشة معروضًا من خلال جهازين للعرض بالتتابع بينهما – على طول عرض الفيلم – فإن ذلك يرجع إلى أنه يتم تشغيل جهاز العرض الثانى بعد أن يتم إيقاف الأول مباشرة ، وقد كان ذلك أمرًا صعبًا إلى حد ما قبل تطويره آليًا فيما بعد . ولكننا نستطيع أن نعرف أن عددًا من دور العرض السينمائى فى مصر (وأغلب دور العرض فى الخارج) أصبحت تستخدم أجهزة عرض سينمائى متطورة جدًا ، بحيث يتم عرض الفيلم من خلال جهاز عرض واحد، مصمم بحيث يسمح بعرض الفيلم كاملاً من خلال بكرة واحدة تحمل الشريط الفيلمى . وبخلاف جهاز (أو أجهزة) العرض السينمائى ، فإن العناصر الآلية الأخرى الموجودة فى المكان هى عبارة عن جهاز (أو أجهزة) لعرض شرائح الإعلانات Slides من خلال فتحة (أو فتحات) خاصة بها ، وجهاز لإسقاط المؤثرات الضوئية الملونة التى تغمر الشاشة بأضواء ملونة (أحيانًا) مع

التمهيد لبداية حفل العرض السينمائى . وأحيانًا يوجد جهاز لنقل شريط الفيلم من بكرة لأخرى ، أو لمراجعته ، وكذلك جهاز للصق الأفلام يستخدم فى حالة تعرض الفيلم للقطع بسبب أى حادث عارض. وجهاز العرض السينمائى هو - ببساطة شديدة - عبارة عن « كاميرا سينمائية » ينقلب ما بداخلها إلى خارجها ، ولتوضيح ذلك نحن نتذكر أن العدسة فى الكاميرا تسمح بمرور الضوء إلى الفيلم داخل الكاميرا ، وفى المقابل فإن العدسة فى جهاز العرض تسمح بمرور الضوء - الذى يتخلل الفيلم - من داخل الجهاز عبر العدسة ، إلى أن تسقط أشعته على الشاشة . وفى كلتا الآلتين (التصوير والعرض) هناك حركة متقطعة للفيلم (صورة صورة / كادر كادر) ولكن الصوت فى جهاز العرض يمر خطه متصلاً من خلال القناة الخاصة به على شريط الفيلم الموجب (كما سبق وأوضحنا) وذلك أمام فتحة خاصة بمصباح للصوت فى جهاز العرض ، ولذلك يتم طبع خط الصوت متقدمًا على الصورة المطابقة له فى نسخة العرض بمقدار ١٩ صورة فى الأفلام ٣٥ مم.

وعلى ذلك فإن جهاز العرض السينمائى يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هى : مصدر الضوء القوى ، ووسيلة آلية لتحريك الفيلم متقطعًا أمام شباك الصورة (أو فتحتها) ومستمرًا أمام فتحة الصوت ، ووسيلة بصرية لإسقاط الصورة مكبرة على الشاشة وهى العدسة . أما العنصر البشرى فى « الكابينة» فهو يتمثل فى «عامل

العرض Projectionist ، Operator »، أى المسئول عن تشغيل أجهزة العرض السينمائى على نحو ما سبق ، بما يتصل بذلك من التأكد من سلامة الشريط الفيلمى ، وإعداد بكرات العرض ، والتأكد من بداياتها ونهاياتها (هناك عمال عرض فى مصر سبق أن عرضوا بكرة أو أكثر من نهايتها) والتأكد من ترتيب البكرات (وهناك عمال عرض يعرضون الفيلم مع خطأ فى ترتيب فصوله أى بكراته .. إلخ) كما أنه مسئول عن تنفيذ برنامج حفل العرض السينمائى (أفلام قصيرة - مقدمات أفلام للعروض القادمة - مواد دعاية أخرى ... الخ . بالإضافة إلى عرض الفيلم الأصلى) .

وتتصل شاشة العرض بغرفة العرض اتصالاً غير مباشر ، ولكنه هو الاتصال الهام عبر صالة المتفرجين ، فما يسقطه جهاز العرض على الشاشة من صور ، يصاحبها الصوت المذاع ، هو الغاية الكبرى من « فن صناعة الفيلم السينمائى » ، وهو فى حقيقته المنتج الفعلى الذى يبغى المتفرج الحصول عليه نظير ما دفعه ثمنًا لتذكرة الدخول . لذلك فإن كلاً من « جهاز العرض » و«شاشة العرض» يشكلان ركنًا مهمًا فى « فن الفرجة » على الفيلم، وهذه الأهمية ترتبط بشدة بفكرة الضخامة (أو الفخامة أحيانا) فكما يقال ، فإنه لابد من الاعتراف بأن الضخامة وحسن الأداء يرتبطان ببعضهما البعض إلى حد كبير فى « الهندسة السينمائية»، وهو ما رأيناه ينطبق على جهاز العرض السينمائى ، وخاصة

المستحدث منه لعرض الفيلم كله فى بكرة واحدة ، وهو أيضًا ما يمكن أن ينطبق على شاشة العرض ، ولذلك فإن هناك دائمًا علاقة « تقنوية » (تكنولوجية) شبه ثابتة بين اتساع شاشة العرض (أى مساحتها الإجمالية) وبين تصميم جهاز العرض ذاته ؛ بما يتناسب مع هذا الاتساع ، وأيضًا بما يتناسب مع المسافة بين جهاز العرض (داخل الكابينة) وشاشة العرض فى الجهة المقابلة لها من قاعة العرض . ومن جهة أخرى ، فإن هناك عددًا من السماعات (مكبرات الصوت) موجودة خلف شاشة العرض ، تذيع ما هو موجود على خط الصوت فى نسخة العرض ، لذلك فإن شاشات العرض السينمائى القياسية عادة ما تكون مليئة بعدد لا يحصى من الثقوب التى لايمكن مشاهدتها إلا من قريب جدًّا ، يصل الصوت من خلالها إلى الجمهور فى صالة المتفرجين (قاعة المشاهدين) . إلا أن أنظمة الصوت السينمائى الحديثة أصبحت تقتضى وضع عدد من السماعات فى قاعة المشاهدين ذاتها لتحقيق الاستفادة من « الصوت المجسم » و « الصوت الدولبى » الذى يأتى من جهات متفرقة فى نفس الوقت ؛ بما يتفق مع حركة الموضوعات التى تتم مشاهدتها فى الصورة على الشاشة من حيث طبيعتها واتجاهها وشدتها (حركة طائرة تقترب من السماء إلى الأرض - سيارة تنطلق مبتعدة - قطار - ارتطام جسمين ببعضهما - نقل مقعد - اقتراب خطوات معينة -صفعة على الوجه ... إلخ) .

ثم نأتى إلى « صالة المتفرجين » أو « قاعة المشاهدة » ذاتها ، لنجد أن هناك ما هو أهم من الحديث عن راحة مقاعدها أو جودة تهويتها، أو حتى تجهيزها لامتصاص صوت الصدى خلالها ، وهو أن قاعة العرض السينمائى الجيدة تتخذ شكلاً طويلاً ضيقًا وليس شكلاً قصيرًا رحبًا ، على عكس ما قد يتخيل المرء ؛ ذلك أن العيب الذى ينتج عن مسافة زائدة عن الحد لا يكون بنفس قدر ذلك التشويه الذى ينتج من الجلوس على مقربة من الشاشة ، أو من الجلوس على مسافة كبيرة جدًا من أحد جانبى الشاشة ذاتها . وربما مر بعضنا بتجربة الجلوس بالقرب من الشاشة إلى الأمام ، أو بعيدًا عن مركزها إلى أحد الجانبين ، فسوف نلاحظ أن هناك قدرًا من التشوه فى الرؤية ناتجًا عن أحد هذين السببين ، ولذلك فإن هناك عددًا من دور العرض تخفض من قيمة تذاكر الدخول بالنسبة للمقاعد الأمامية فى القاعة ، وبصفة عامة فإن تحديد أسعار تذاكر الدخول بالفعل يتفق عادة مع ظروف المشاهدة داخل القاعة ؛ من حيث كمية الضوء المنعكسة من على الشاشة التى تستقبلها العين (المسافة بين المتفرج والشاشة) ومن حيث التشوه المتوقع فى الصورة (المسافة بين المتفرج والشاشة ، والزاوية بين المتفرج ومركز الشاشة) . كما أن التصميم الجيد لقاعة العرض السينمائى يقتضى أيضًا تحقيق السمع الجيد بجانب الرؤية الجيدة ، وهو كما أشرنا يتحقق بوسائل امتصاص الأصوات

غير المرغوب فيها . كما يلاحظ أن أغلب قاعات العرض تكون ذات أرضية منحدرة بزاوية مناسبة فى اتجاه الشاشة ، بما يحقق راحة المشاهدة بوجود المشاهدين فى صفوف تعلو بعضها ، فتنتفى إعاقة الرؤية .

وختامًا للحديث عن العرض السينمائى ، فإننا لابد وقد سمعنا عن وجود دار للعرض السينمائى للسيارات فى مصر ، وهى تعد حالة من حالات عروض السينما فى الهواء الطلق ، التى يعتبر فيها مكان انتظار السيارات (فى ساحتها الواسعة) بديلاً لمقاعد الجلوس فى قاعات العرض ، ولذلك يراعى فى هذه الساحة أن تكون منحدرة بدرجة معينة ، لكى تستطيع الصفوف الخلفية مشاهدة العرض من فوق قمم الصفوف الأمامية التى تتشكل من سقوف السيارات ذاتها ، كما يجب أن تكون الشاشة كبيرة جدا ، وهو ما يتطلب قوة إضاءة مرتفعة للمعادلة بين المسافة الكبيرة بين غرفة العرض والشاشة ، كما أن الصوت فى هذه الحالة يصل إلى المتفرج داخل السيارة من خلال سماعات مصغرة خاصة بكل سيارة ، يتم تسليمها لقائد السيارة عند دخوله لدار العرض .

ولكن السؤال الذى يجب أن يثور فى النهاية هو هل تتساوى مشاهدة الفيلم السينمائى فى دار العرض السينمائى ، مع مشاهدته من خلال شاشة التلفزيون المنزلى (مهما كبرت

مساحتها)؟ بل هل تتساوى المشاهدة فى دار العرض السينمائى من خلال إسقاط الصورة على الشاشة من جهاز العرض السينمائى الذى يعرض الشريط الفيلمى التقليدى ، مع مشاهدة الفيلم فى دار عرض كبيرة أيضا وعلى شاشة كبيرة (بنفس اتساع الشاشة السينمائية المعتادة) ولكن من خلال إذاعة شريط الفيديو الخاص بالفيلم بواسطة جهاز عرض الفيديو الخاص بإسقاط الصورة على الشاشة البيضاء المسطحة ؟ الحقيقة أن الكثيرين أصبحوا يقبلون مشاهدة العروض الفيلمية من خلال هذه الوسائط ، باعتبارها لا تختلف عن بعضها البعض كثيرًا ، ولا عن مشاهدة الفيلم فى دار العرض السينمائى التقليدية . إلا أن الحقيقة التى لا يمكن التغاضى عنها ، هى أن هناك فروقًا لا تزال قائمة بين العرض السينمائى التقليدى وبين غيره من عروض تتم عن طريق إذاعة شريط الفيديو بأية وسيلة ، بما فى ذلك عرض الفيلم بالوسائل الرقمية المستحدثة عن طريق أسطوانات الليزر (C. D) .

★ ★ ★